Cahiers de musiques traditionnelles 18

entre femmes

Ateliers d'ethnomusicologie

georg EDITEUR

Comité de rédaction
Laurent Aubert (directeur de la publication)
Razia Sultanova (guest editor / membre invitée)
François Borel, Patrik Dasen, Mireille Helffer, Isabelle Schulte-Tenckhoff

Rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie
10, rue de Montbrillant | CH-1201 Genève
Tél. (+41 22) 919 04 94 | Fax (+41 22) 919 04 95
www.adem.ch | E-mail : la.adem@mail-box.ch

Les *Cahiers de musiques traditionnelles* bénéficient du soutien du Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et de son Musée d'ethnographie, du Département de l'instruction publique de l'Etat de Genève et de la Société française d'ethnomusicologie (SFE).
Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Couverture
graphisme : Soheil Azzam
illustration : L'ensemble féminin Bnet Marrakech (Maroc). Photo : Patrick Glaize

Maquette et mise en pages
atelier weidmann, Versoix/Genève

Diffusion exclusive
Médecine & Hygiène, département livre Georg
78, av. de la Roseraie | CH-1211 Genève 4
Tél. (+41 22) 702 93 11 | E-mail : livre@medhyg.ch | www.medhyg.ch

Distribution en France
Comptoir des ventes : Dilisco
Parc mure 2 bat 4.4 | 128bis, rue Jean-Jaurès
F-94200 Ivry-sur-Seine
Tél. 01 49 59 50 14 | Fax 01 46 70 26 45

Diffusion
VILO
25, rue Ginoux | F-75015 Paris
Tél. 01 45 77 08 05 | Fax 01 45 75 75 53

Cahiers de musiques traditionnelles
18

© 2005 Ateliers d'ethnomusicologie

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie,
de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays

ISBN 2-8257-0920-4

Cahiers de musiques traditionnelles
18

entre femmes

Ateliers d'ethnomusicologie
2005

Sommaire

Dossier : Entre Femmes

Razia Sultanova
11 En soulevant le voile : le chant des femmes
dans les cultures traditionnelles du monde turcophone

Tanya Merchant Henson
39 Tradition et construction identitaire dans la musique
de mariage des femmes ouzbèkes

Estelle Amy de la Bretèque
51 Femmes mollah et cérémonies féminines de deuil en Azerbaïdjan

Fatemeh Mirtaheri
67 La cérémonie du henné en Iran central : le chant des femmes

Francesca Cassio
79 Artistes ou concubines ? La tradition vocale féminine en Inde du Nord

Takako Inoue
103 La réforme de la tradition des *devadasi* :
danse et musique dans les temples hindous

Yoshiko Okazaki
133 La tradition de l'*ichigenkin* : une responsabilité de femmes

Ilwoo Park
153 Deux artistes coréennes. Contribution à l'histoire
des arts de la scène en Corée

Marie-Barbara Le Gonidec
173 Du patriarcat au communisme: les femmes et la musique en Bulgarie

Alessandra Ciucci
183 Les musiciennes professionnelles au Maroc

Luciana Penna-Diaw
201 La danse *sabar*, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal

Susanne Fürniss
217 Femmes, maîtresses, mères: chants et danses des jeunes filles baka

Marie Buscatto
239 La jam chante, le genre nous hante

Entretiens

Christine Guillebaud
253 «Ce qu'on en dit et ce qu'on en fait». Entretien avec Regula Burckhardt Qureshi

Yiannis Kanakis
275 La tradition chante encore. Entretien avec Domna Samiou

Livres

Patrik Vincent Dasen
289 Anthony Seeger et Shubha Chaudhuri ed.: *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*

Bernard Lortat-Jacob
292 Maurizio Agamennone et Gino L. Di Mitri (a cura di): *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*

Anne-Florence Borneuf
294 Roberta Tucci (a cura di): *I «suoni» della Campagna romana. Per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio*

Luc Charles-Dominique
298 Didier Perre: *La chanson occitane en Velay, du XII^e siècle à nos jours*

Marie-Barbara Le Gonidec
302 Pierre Bec: *Les instruments de musique d'origine arabe, sens et histoire de leur désignation*

Franck Bernède
304 Laurent Aubert : *Les feux de la déesse.*
Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)

Sarah Mouquod
308 Mireille Helffer : *Musiques du Toit du monde.*
L'univers sonore des populations de culture tibétaine

Sabine Trebinjac
311 Stephen Jones : *Plucking the Winds.*
Lives of village musicians in old and new China

Michel Plisson
316 Guillermo Cardó Renderos : *Musique et danse traditionnelles*
en Colombie : la Tambora

CD

Luc Charles-Dominique
319 *Bulgarie : musiques de tradition pastorale*

Samir Mokrani et Luc Weissenberg
322 *Musiques du Yémen. Des hauts plateaux (Sanaa)*
aux plaines côtières (Tihâma)

Denis-Constant Martin
327 *Madagascar : Tsapiky.*
Panorama d'une jeune musique de Tuléar

Anne Damon-Guillot
330 *Ethiopie méridionale.*
Musique des Maale : éloges et bénédictions

Hugo Ferran
332 *Ethiopiques 12. Konso Music*
and Songs/Kirba afaa Xonso

Jean-Pierre Estival
335 *Responde a roda outra vez*

François Borel
338 *Ilê Omulu Oxum.*
Cantigas e toques para os orixás

Rencontre

341 Samir Mokrani et Luc Weissenberg
«Entrez dans la transe!» Un colloque sur musique, chamanisme et possession

Thèses

Jean-Jacques Castéret
347 *Le chant de table en Béarn et Bas-Adour: ethnomusicologie d'une pratique polyphonique*

Catherine Basset
348 *Gamelan: royaume concentrique du gong*

Nathalie Gauthard
351 *Les moines-danseurs du Tibet: du monastère à la scène internationale. Le cas du monastère de Shechen*

Polo Vallejo
352 *Patrimonio musical de los Wagogo de Tanzania: contexto y sistemática* [Patrimoine musical des Wagogo de Tanzanie: contexte et systématique]

355 **Publications reçues**

361 **Auteurs**

365 *Publications des Ateliers d'ethnomusicologie et du Musée d'ethnographie de Genève*

En soulevant le voile

Les femmes dans les cultures traditionnelles du monde turcophone[1]

RAZIA SULTANOVA[2]

Première approche d'une musique de femmes

En 1989, un éditeur moscovite m'avait demandé si j'étais intéressée à écrire « quelque chose » sur la musique et la religion en Ouzbékistan. Je m'étais donc rendue dans la vallée de Ferghana, la région la plus pauvre et la plus religieuse du pays. Je dois avouer que je m'étais d'abord sentie un peu perdue ! En effet, comment aborder la question à une époque où l'étude des religions était interdite et où la relation entre musique et religion était supposée inexistante ? Selon les études soviétiques disponibles, toutes les Républiques de l'ex-URSS – y compris l'Ouzbékistan – étaient alors censées être peuplées d'athées ! Ce n'était donc pas seulement le lien entre musique et religion qui était hors de propos, mais la présence même de l'islam. Je me souviens qu'au début des années 1980, certains membres de ma famille originaires d'Andijan, dans la vallée de Ferghana, avaient été exclus du Parti communiste pour le seul fait d'avoir enterré une de nos tantes selon le rite musulman.

Après quelques semaines de travail de terrain à Andijan, j'avais découvert qu'en fait, la région était le théâtre de nombreuses activités musicales à caractère religieux, pratiquées par des groupes de femmes dont on rencontrait

---

1 Traduit de l'anglais par Laurent Aubert.

2 Je remercie le président de l'ESEM (European Seminar in Ethnomusicology) Ruediger Schumacher et le responsable du séminaire de Druskininkai (Lithuanie) Rimantas Astrauskas de m'avoir donné la chance d'y réaliser en 2002 la session sur « les femmes et la musique » dont provient la majorité des articles ici publiés. Ma gratitude s'adresse aussi à mes collègues Simha Arom, Giovanni Giuriati, Genichi Tzuge et Laurent Aubert pour ce qui concerne la sélection des articles. Je remercie également toutes celles qui ont accepté de collaborer à cette publication « entre femmes ».

des représentantes dans chaque village. Aucune d'entre elles n'avait évidemment la moindre chance d'être mentionnée dans quelque papier officiel, projet de recherche, livre ou article que ce fût. Je me sentis alors comme Christophe Colomb lorsqu'il découvrit l'Amérique !

Il me faut signaler qu'après avoir parlé avec ces femmes et leur avoir assuré que je n'allais pas divulguer leur secret, nous avions constaté que l'une d'entre elles appartenait à ma propre famille : ma grand-mère ! Elles m'autorisèrent alors à assister à leurs rituels, à les enregistrer et à m'entretenir avec elles. Mais nous étions encore loin du compte... Je n'avais toujours aucune idée sur la manière dont j'allais étudier cet héritage à partir des longues heures d'enregistrements désormais à ma disposition, et toutes sortes de questions traversaient mon esprit :

- Comment se faisait-il que l'ensemble de ce phénomène fût passé inaperçu des chercheurs, des folkloristes et des médias pendant près d'un siècle ?
- Ces rituels pouvaient-ils être considérés comme des phénomènes musicaux, alors que leur statut n'était pas celui de pratiques musicales, mais de parties intégrantes de la vie de tous les jours ? Pouvait-on identifier de telles pratiques comme s'inscrivant dans une longue tradition de « musique liturgique » (un terme accepté dans les études sur les musiques islamiques) si, en tant qu'éléments d'un service religieux, elles étaient liées à la routine quotidienne ?
- S'agissait-il en outre d'un phénomène pouvant être considéré comme musical, alors qu'il consistait en récitations sans aucun accompagnement instrumental ? N'aurais-je pas simplement dû le classer comme une catégorie poétique ?
- Quelques questions d'ordre pratique se posaient également à moi : comment, à la fin des années 1980, pouvais-je mener des recherches sur un sujet aussi riche et inconnu et parler de ces fascinants rituels religieux féminins, alors que les femmes des communautés locales étaient impliquées ? Quels devaient être mon centre d'intérêt et mon angle d'approche dans cette étude ? Etant moi-même née dans la vallée de Ferghana, étais-je censée approcher ce phénomène « de l'intérieur », ou comme une étrangère pour qui les rituels n'auraient été qu'un aspect parmi d'autres de la vie musicale de communautés sans grand contact avec le monde extérieur ?

Finalement, après avoir réuni de nombreuses sources bibliographiques relatives au contenu de ces enregistrements, je fus convaincue que ce que j'avais découvert là était un genre unique de musique religieuse en Ouzbékistan, et plus précisément de « musique islamique en Ouzbékistan », longtemps transmis de façon totalement souterraine.

L'islam en Asie centrale et en Ouzbékistan

L'Asie centrale, et notamment l'Ouzbékistan, a joué un rôle historique très important dans le développement de la pensée et de la culture islamiques. On peut mentionner que l'auteur du *Hadisi Sahih* («second *hadith*», recueil des paroles et des actes du Prophète Muhammad) – le plus important livre de l'islam après le saint Coran – est l'imam Al-Bukhari, né à Bukhara, quatrième lieu saint de l'islam après La Mecque, Médine et Jérusalem. Le rayonnement de personnalités comme Tirmizi, Marginani, Al-Farabi, Avicenne, Al-Biruni ou Ulughbek a aussi largement dépassé les limites du monde islamique.

Parallèlement à sa contribution à la pensée, à la philosophie et aux sciences islamiques, l'Asie centrale vit aussi naître non moins de cinq des douze ordres les plus importants du soufisme (enseignement mystique visant au perfectionnement spirituel et à l'unification avec Dieu). Des maîtres comme Ahmad Yassavi (ordre Yasaviya), Abdulqadir Gilani (Qadiriya), Najmuddin Kubra (Kubrawiya), Bahauddin Naqshband (Naqshbandiya) and Mawlana Rumi, né à Balkh (Mawlawiya), sont parmi les plus vénérés du soufisme.

En 1862, la Russie conquit l'Asie centrale, alors connue sous le nom de Turkestan. Sous la domination russe, et plus particulièrement à l'époque communiste, toute pratique religieuse était strictement interdite, considérée comme «l'opium du peuple» par les écrits de Karl Marx. Des générations de religieux furent ainsi réduites au silence pendant les années de combat contre les *basmachi*[3] et la soi-disant «révolution culturelle» des années 1920-1930. Durant le Seconde Guerre mondiale, le régime stalinien dut cependant assouplir son credo athée afin de ménager le moral de ses troupes. C'est à cette époque que fut instauré le Conseil islamique d'Asie centrale, qui contribua à rétablir certaines pratiques islamiques.

Mais, peu après la Seconde Guerre mondiale, sous le prétexte de «combattre le cosmopolitisme», Staline relança les répressions religieuses et ordonna de nouvelles vagues d'arrestation des élites nationales.

Ce n'est qu'après l'indépendance de l'Ouzbékistan, en 1991, que les aspirations des musulmans commencèrent à être prises en compte, quoique l'islam politique soit devenu l'un des problèmes les plus controversés et les plus complexes de l'Ouzbékistan moderne. Le soufisme suivit son propre chemin; ses enseignements mystiques ont dans une certaine mesure été valorisés dans les milieux intellectuels comme un des fondements culturels et philosophiques de la nouvelle idéologie, censée remplacer la dialectique marxiste.

---

3 Les *basmachi* sont un mouvement nationaliste et anti-bolchévique ouzbek des années 1920.

L'islam et la politique dans l'Ouzbékistan contemporain

La vie en Ouzbékistan atteste actuellement un fort ancrage islamique. Comme la plupart des sunnites, les Ouzbeks ont intégré les enseignements de l'islam à leur mode de vie, à leur législation, à leurs normes familiales et à leur culture. Mais depuis l'indépendance, craignant la montée du radicalisme islamique, les autorités ont commencé à mettre en œuvre une politique répressive sous prétexte de combattre le fondamentalisme. Sur près de cinq mille mosquées récemment ouvertes, plus des deux tiers ont été soit fermées, soit transformées en salles de sport ou en espaces récréatifs. Des milliers de personnalités islamiques ont été arrêtées et emprisonnées. Cette politique sévère a suscité un mouvement de radicalisation et la naissance d'une guérilla islamiste dans les régions méridionales du pays.

Ne pouvant pas nier que l'islam représentait un nouveau modèle identitaire pour la population, les autorités tentèrent de créer une sorte d'«islam sans islam», ou plus précisément d'islam théorique, qui demeure sans incidence sur les pratiques quotidiennes. En ce qui concerne l'«islam pratique», elles en confièrent le contrôle au Conseil islamique, lui-même placé sous la conduite de fonctionnaires d'Etat.

En quête d'une musique religieuse ouzbèke

La marginalisation de l'islam fut très mal vécue à l'époque soviétique, tout comme le fait d'affirmer qu'il n'y avait plus de musique islamique dans ce pays à majorité musulmane. Et pourtant elle existait bien, mais dans les marges du vaste paysage musical ouzbek, préservée dans des cadres comme celui des rituels féminins villageois mentionnés plus haut.

La musique religieuse ouzbèke n'a pas encore été répertoriée par les musicologues. Les raisons n'en sont pas seulement politiques, mais aussi musicales. Cette musique n'a en effet pas suffisamment été prise au sérieux du fait qu'elle est pratiquée sans instruments. Et pourtant, «la conceptualisation de la musique religieuse en tant que cantillation ou que récitation, plutôt que comme musique ou comme chant, reflète une croyance islamique fondamentale en la suprématie de la parole en tant que source de toute expression religieuse, à commencer par la Révélation coranique elle-même, qui constitue le fondement de l'islam» (Qureshi 1972: 16). Cette affirmation est aussi valable pour les musiques religieuses d'Asie centrale, et notamment d'Ouzbékistan. Le répertoire des musiques ouzbèkes non liturgiques se caractérise par une richesse et une diversité considérables, y compris dans ses variantes locales. Dans la vallée de Ferghana, des hymnes exprimant la dévotion à Allah (*hamd*) ou au Prophète (*na't*) se retrouvent par exemple associés à certains rites soufis lors la célébration du *mawlud*, l'anniversaire de la naissance de Muhammad.

Fig. 1 : *Otin-oy* pratiquant le ritruel du *mawlud*. Ouzbékistan, vallée de Ferghana, district d'Andijan. Photo : Razia Sultanova, 1999.

Toujours populaire aujourd'hui en Ouzbékistan, ce type de musique a de nombreuses caractéristiques propres. Rares sont actuellement les pratiques vocales de tradition islamique exercées par les hommes (par exemple l'*azan*, l'appel à la prière) ; elles sont en revanche plus nombreuses chez les femmes, notamment lors des rituels féminins.

Les *otin-oy* de la vallée de Ferghana

La vallée de Ferghana est située au sud-est de la capitale Tashkent. Elle couvre une vaste superficie de 80 000 km^2, près de la frontière entre l'Ouzbékistan et ses voisins le Kirghizistan et le Tadjikistan. Avec ses quelque sept millions d'habitants, presque tous musulmans, elle est la région d'Asie centrale à la plus haute densité de population. De manière générale, les familles y sont très nombreuses, et le taux de natalité est le plus élevé d'Ouzbékistan.

Dans les villages les plus isolés de la vallée de Ferghana comme dans le reste de l'Ouzbékistan, on rencontre une catégorie de femmes particulièrement respectées appelées *otin-oy*. Ce terme proviendrait peut-être du chagatay, une langue médiévale proche de l'ouzbek. Son étymologie est incertaine : on estime qu'il résulte de l'amalgame de deux mots : *ohun-hotin* (*ohun :* « éduqué(e) » ; *hotin :*

«femme», «épouse».), et *ota-ona-hotin* (*ota*: «père», «guide spirituel»); On rencontre également le terme de *otin-buvy*, «grand-mère», ou *otincha*, qui désigne un animal domestique. Mais en ouzbek moderne, *otin-oy* désigne une femme ayant reçu une éducation religieuse.

Les *otin-oy* seraient ainsi des femmes ayant la responsabilité de guider spirituellement la communauté; elles appartiennent généralement à des familles de *mullah* ou de *qori* (experts en récitation coranique) versés dans les sciences religieuses et l'étude du Coran. Ces femmes sont tenues en haute estime et sont toujours les bienvenues dans les familles car elles ont la réputation de savoir aider, soutenir et conseiller quiconque en a besoin.

Avant la Révolution, les *otin-oy* étaient exclusivement les épouses de *mullah*, d'*ishan* (descendants du Prophète) et de *qori* rattachés à divers ordres soufis et pratiquant le *tasawwuf*, le soufisme. Durant la période soviétique, les activités des *otin-oy* furent considérées comme illégales, et elles demeurèrent à l'écart de la vie publique. Ce fait pourrait expliquer leur tendance à pratiquer des rituels de nature domestique, orietés vers les besoins de la vie quotidienne.

Depuis quelques années, les *otin-oy* suscitent l'intérêt de quelques chercheurs, y compris des étrangères comme Habiba Fatih (1997) ou Ziegrid Kleinmichel (2000), qui ont approché l'univers des femmes ouzbèkes dans des perspectives sociologiques ou philologiques. Mais à ce jour, aucune réelle étude n'a été menée sur les caractéristiques religieuses des cérémonies féminines dans le contexte de la vie musicale en Ouzbékistan.

Comment on devient *otin-oy*: le cas de Malika Asqarova

A l'époque soviétique, les activités des *otin-oy* étaient considérées comme illégales. Malika Asqarova, née en 1955 dans le village de Dudur, raconte que, alors qu'elle était encore une écolière, elle allait le soir rencontrer une vieille femme appelée Ruzi-Otincha dans l'intention d'apprendre d'elle l'art de la lecture (*oqish*) et de la récitation. Personne n'était au courant, hormis ses parents. Les leçons suivaient un certain programme, des répertoires les plus simples aux plus complexes: on apprenait d'abord le *salavat*[4] *Assalomu*, un panégyrique du Prophète, puis le *haftiyak*[5], le Coran et la langue arabe. Malika évoque ses études de la manière suivante:

> Nous étions trente-deux élèves, toutes très studieuses, assises sur deux rangs. Ruzi-Otincha était âgée de 80 ans, ce qui nous paraissait inimaginable. Elle se dédiait totalement à son enseignement, nous transmettant toutes ses connais-

4 *Salavat*: louange au Prophète Muhammad.

5 Le *haftiyak* correspond à 1/8 du Coran.

sances de manière bénévole. Parfois nous restions chez elles jusqu'à deux ou trois heures du matin, travaillant avec acharnement jusqu'à ce que, fâchés, nos parents viennent nous chercher. Nous passions tout notre temps libre chez elle. Jamais elle ne se plaignait de maladie ou de fatigue : c'était une vraie sainte ! Nous avons progressivement poursuivi notre étude des textes arabes jusqu'à ce que nous puissions nous tourner vers le *Haftiyak* (qui représente traditionnellement un septième du curriculum dans les *madrasa* islamiques) ; ensuite nous commençâmes à lire le Coran, puis les *Chahor kitob* (« Quatre livres », les quatre premiers livres d'éducation religieuse) et l'*Ishan Bobo* (une série d'études religieuses écrites par le soufi Allahyar). Nous apprenions presque tout par cœur.

« J'ai ensuite interrompu mes études parce qu'il était temps de me marier. Quelques années plus tard, ma belle-mère me proposa de les reprendre, et je suis retournée chez Ruzi-Otincha ; mais elle avait beaucoup vieilli et, lorsqu'elle entendit ma lecture, elle me dit que je pouvais désormais pratiquer seule. Elle me confia : 'Lis régulièrement et, lorsque tu seras prête, invite-moi pour que je puisse te bénir', en d'autres termes pour qu'elle puisse m'initier. 'Tu deviendras alors une *otin-oy* indépendante'. Je finis donc par être bénie par Ruzi-Otincha ; et depuis, je continue à lire et à étudier : c'est sans limite. 'Le ciel est la limite', comme on dit.

Plus tard, Malika Asqarova commença à enseigner elle-même à d'autres : ce sont tout d'abord ses voisins qui lui amenèrent leurs filles, puis d'autres. Elle réunit donc un groupe de dix élèves, dont certaines appartenaient à des familles d'*otin-oy* et d'autres qui avaient juste envie d'apprendre. Elle a aujourd'hui formé de très nombreuses élèves. Il faut préciser que la grand-mère de Malika savait déjà lire, et que dès son plus jeune âge, elle lui avait enseigné plusieurs pièces, comme *Dediyo* – littéralement : « il (ou elle) dit » – et d'autres. Mais il ne fait pas de doute que c'est Ruzi-Otincha qui lui a transmis l'essentiel de ses connaissances.

Nous voyons donc qu'il existe deux types d'*otin-oy :* celles qui sont expertes en sciences religieuses et en pratiques rituelles, et celles qui transmettent ces connaissances à leurs élèves. On retrouve l'équivalent de ces deux rôles parmi les *murshid* (guides spirituels) des ordres soufis. Hormis leurs connaissances, ces personnes sont également respectées pour leur mode de vie tendant vers la sainteté.

Les *otin-oy* récitent et pratiquent aussi parfois hors de la sphère des connaissances sacrées. C'est pourquoi Malika Asqarova est allée étudier auprès de Ruzi-Otincha et non chez sa grand-mère, qui était pourtant capable de lire le Coran. Un aspect important de la transmission doit être souligné à ce stade, c'est l'existence dans les pratiques des *otin-oy* d'une sorte de chaîne initiatique (*silsila*), censée transmettre la connaissance mystique de maître à disciple, et ceci d'une manière tout à fait comparable à celle unissant *murshid* et *murid* (disciple) dans les ordres soufis. En dépit des transformations idéologiques et politiques des différentes époques, les *otin-oy* ont ainsi su maintenir cette connaissance religieuse parmi les femmes jusqu'à aujourd'hui.

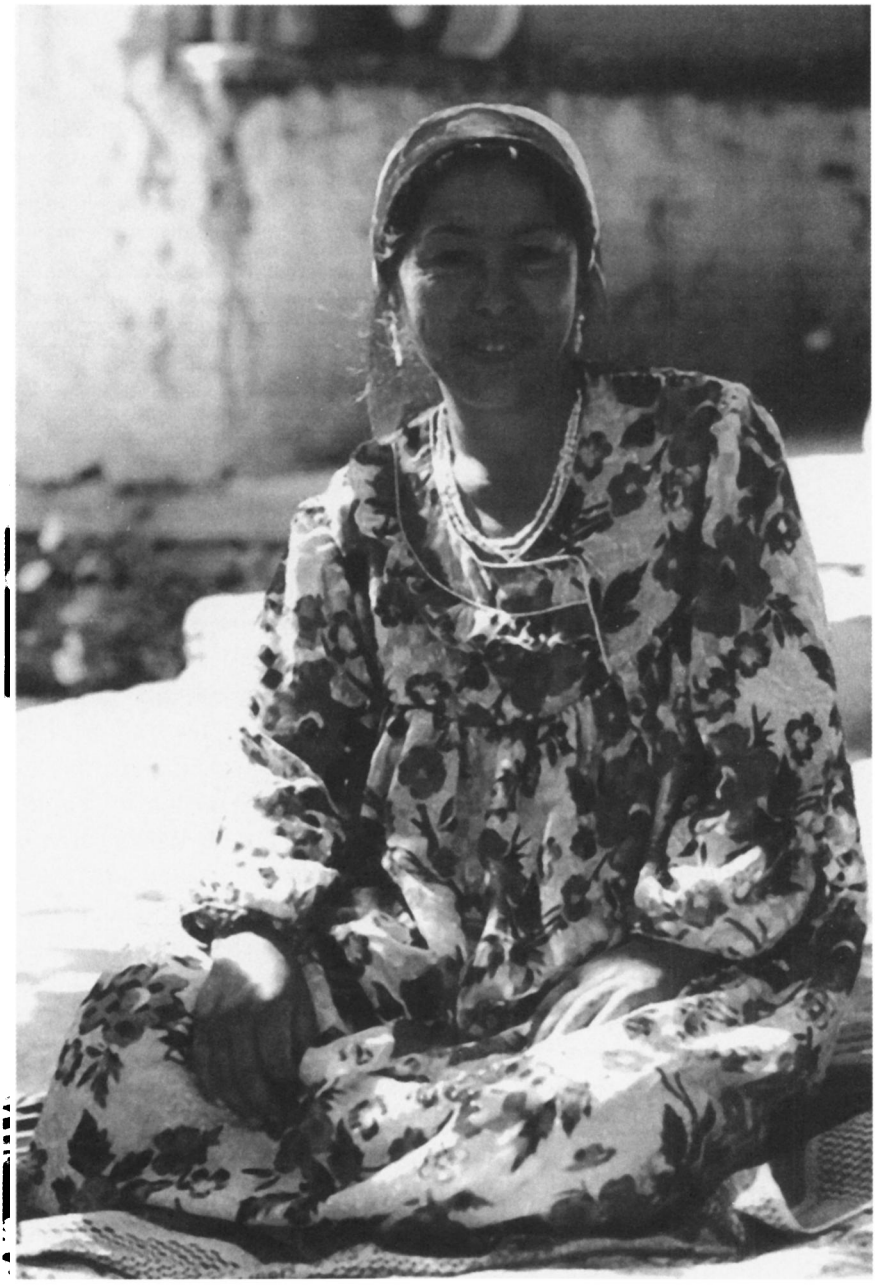


Fig. 2: L'*otin-oy* Malika Asqarova. Ouzbékistan, vallée de Ferghana, district d'Andijan, village de Dudur. Photo: Razia Sultanova, 1992.

Tout le monde ne peut néanmoins pas se consacrer à la vie d'*otin-oy*. J'ai par exemple récemment été invitée à rencontrer une jeune fille vivant à Tashkent. On m'avait dit qu'elle avait environ dix-sept ans et que, dotée d'une voix belle et puissante, elle avait été formée comme *otin-oy* sous l'influence de ses parents. Son maître était un fameux *qori* de Ferghana, chez qui elle se rendait régulièrement pour apprendre. Le maître et l'élève étaient donc de sexe, d'âge et de condition sociale différents, et qui plus est, ils n'appartenaient pas à la même famille. Selon la morale ouzbèke, ils n'étaient donc pas censés se voir le visage. La pièce où se déroulaient les leçons avait ainsi été divisée en deux par un voile, le maître s'asseyant d'un côté et la jeune élève de l'autre, et les classes de chant se déroulaient de façon purement orale.

A l'époque où je la rencontrai, cette jeune fille travaillait très assidûment, répétant les vers l'un après l'autre ; la beauté de sa voix était très impressionnante. Mais je me rendis bientôt compte qu'elle n'était pas convaincante en tant qu'*otin-oy*. Elle était volontiers tendue et irritable, paraissait souvent pressée et regardait souvent sa montre lorsqu'elle pratiquait. Lorsque j'en demandai la raison à sa mère, celle-ci me répondit qu'elle devait aller à la piscine ! Imaginez une *otin-oy*, mystérieuse image de l'éternel féminin, nageant dans une piscine vêtue d'un séduisant costume de bain moderne ! J'appris effectivement plus tard qu'elle ne devint jamais *otin-oy* et que son destin la conduisit vers d'autres chemins.

Les rituels musulmans et le soufisme féminin

Même si l'origine et le développement du soufisme en Asie centrale passent souvent pour avoir été une affaire d'hommes, plus d'un fait historique atteste pourtant la forte présence de femmes. L'histoire a conservé les noms de célèbres saintes comme Rabi'a Adawiya (m. 801) ou Fatima Vadaviya (m. 1127). Il est par ailleurs attesté que l'ordre soufi Yassaviya acceptait que les femmes participent au *zikr* (Djumaev 1996 : 146).

Selon Troitskaya (1928 : 174), des rituels féminins de l'ordre Qadiriya avaient régulièrement lieu à Tashkent. Ishan-bu, l'épouse d'un *ishan*, pratiquait d'une voix forte le *zikr* qadiri (*djhaharyia : zikr* sonore) en compagnie de ses assistantes Halfa et Otin, revêtues de la traditionnelle écharpe blanche. Chaque séance de *zikr* respectait une structure précise, débutant avec la première sourate du Coran et le *salavat* pour le *Ghavsuli Agzam* (louange à un érudit musulman), se poursuivant avec le *zikr* proprement dit, basé sur le *chor zarb* (« quatre coups »), répétition rythmée de la profession de foi, « *La ilaha illa 'Llah* ». Les femmes se mettaient alors à danser en cercle sur des poèmes de Mashrab et d'Ahmad Yassavi, avant la récitation finale de la sourate 112 (Troitskaya 1928 : 176-188).

Les femmes ont joué un rôle crucial dans le maintien des traditions soufies durant la période soviétique. Les Bolcheviks étant déterminés à créer un monde athée, ils virent en l'islam une des idéologies les plus réactionnaires qui fussent, et ils combattirent violemment les *basmachi*, considérés comme des «ennemis du peuple». Il en résulta que presque tous les *mullah*, les *ishan*, les soufis et les érudits en matière religieuse furent soit tués, soit envoyés dans les goulags. Les femmes furent cependant relativement épargnées par la bolchévisation. Elles purent donc préserver les traditions religieuses de leurs familles et les transmettre à leurs enfants. Il s'agit donc d'une sorte d'islam et de soufisme «féminisé», dans la transmission desquels le chant joua un rôle important.

Les *otin-oy* dans les rituels aujourd'hui

Les *otin-oy* participent aujourd'hui à de très nombreux rituels. On peut même affirmer que pratiquement aucun événement important du cycle de la vie ne se passe sans la participation des *otin-oy:* la naissance (*beshik toy*), l'initiation islamique (*sunnat toy*), la cérémonie de mariage (*toy*) et la mort (*janaza*). Il en va de même pour toutes les fêtes religieuses liées aux mois de Ramadan (le mois saint durant lequel Dieu envoya Sa parole au Prophète Muhammad), d'Ashura (le mois de la mort de Hussein, petit-fils du Prophète) et de Rabbiul Avval (le mois de l'anniversaire du Prophète), ainsi que de nombreux autres événements du calendrier musulman.

Une des fêtes religieuses féminines auxquelles j'ai eu la chance d'assister eut lieu en 1992 dans le village de Dudur (district d'Andijan), dans la vallée de Ferghana. C'était la fin du Ramadan, et les *otin-oy* étaient réunies dans la maison de l'une d'entre elles, Mutabarak-hola, veuve de l'ancien président du kolkhoze local. Vêtues d'un châle blanc qui les couvre complètement, toutes ces femmes viennent s'asseoir autour du *dastarkhan* (nappe déployée au sol sur laquelle est déposée la coutumière théière de thé vert), lentes et gracieuses dans leurs mouvements comme dans leurs paroles. Une brève conversation initiale arrosée de thé contribue à les plonger dans une atmosphère favorable. Elles commencent ensuite ce qu'elles appellent l'*oqish* («lecture»), et plus particulièrement celle du *Bayaz*, un recueil de textes religieux et semi-religieux, comportant également quelques sourates, ainsi que des légendes et des poèmes soufis du XII^{e} au XIX^{e} siècle. La séance débute par un récitatif sur un rythme lent et monotone, qui se développe graduellement sur une série de chants tandis que le tempo accélère et que les voix se multiplient jusqu'à atteindre un paroxysme. Tous les textes ont été chantés, faisant de cette séance une expérience musicale profondément émouvante.

Ces réunions féminines sont toujours dirigées par une responsable (en l'occurrence Mutaborak-Hola) chargée de sélectionner les poèmes et d'orienter

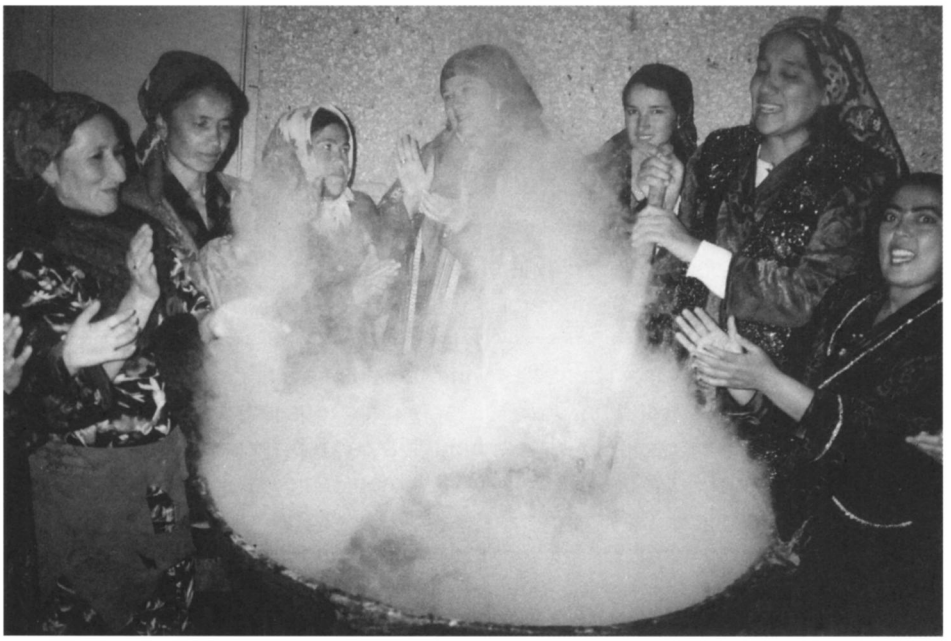


Fig. 3: Les femmes pratiquent le rituel du *navruz*, le Nouvel An pré-musulman, accompagnant de leurs chants la préparation du repas sacré (*selmalyak*). Ouzbékistan, Boisun. Photo: Razia Sultanova, 2003.

le développement des chants afin que le sentiment approprié se dégage de la séance. Celle-ci culmine avec la répétition de la formule «*La ilaha illa 'Llah*» («il n'y a de divinité que Dieu»), l'acte de foi de la communauté islamique; après quoi les *otin-oy* demeurent prostrées en silence, certaines traversées par des états d'extase, d'autres répétant en pleurs le nom d'Allah.

Les formes de la musique islamique en Ouzbékistan

Selon les sources reconnues (notamment Eckhard Neubauer, dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Sadie 1980), la musique religieuse islamique consiste en chants liturgiques, centrés sur les formes du service religieux, et en musiques non liturgiques, y compris celles des confréries soufies. Le *Grove* précise même que la musique des rituels islamiques présente «une diversité considérable et qu'elle a souvent une saveur locale prononcée». Pratiquée par des professionnels, des semi-professionnels ou des amateurs, hommes ou femmes, et occasionnellement par des enfants, en solo ou en groupe, elle comporte une grande diversité de genres:

- l'appel à la prière (*azan*),
- la récitation coranique,
- les célébrations de l'anniversaire du Prophète (*mawlud*),
- les prières, louanges et chants dévotionnels (*Allahu akbar*, *duo*, *munojat*, *na't*, *ghazal* et *qasida*),
- la musique soufie – un terme générique intégrant les pratiques mystiques développées en sus des obligations ordinaires de l'islam – sous forme de séances communautaire « sur une base hebdomadaire ou occasionnelle, dans l'intention d'atteindre l'union avec Dieu ».

L'étude des expressions musicales des *otin-oy* m'a aidée à découvrir diverses catégories de musique islamique en Ouzbékistan. En fait tous les genres figurant dans la liste ci-dessus y sont présents, notamment dans les répertoires féminins. Lors de mes travaux de terrain en des endroits relativement isolés d'Ouzbékistan, à partir de 1989, j'ai constaté que ces formes rituelles étaient surtout populaires dans les régions rurales de la vallée de Ferghana. Mais l'époque actuelle est marquée par un certain retour aux racines culturelles nationales, et j'ai récemment eu plusieurs occasions d'enregistrer au sein des communautés locales des diverses provinces d'Ouzbékistan (Ferghana, Khorezm, Samarkand, Bulhara, Surhandarya, etc.)

Les *otin-oy* chantent généralement sans accompagnement instrumental. Monodiques, lents et tristes, leurs chants sont basés sur des poèmes mystiques ou à signification religieuse. Voici un essai de classification des genres chantés, répartis en fonction de leur forme et de leur contenu poétique :

- *ghazel*, *murabba*, *muhammas* et autres formes poétiques classiques complexes, illustrées notamment par les poèmes de Mashrab, d'Uvaisi, de Yassavi et d'Huvaido ;
- *marsyia* (élégies), *arwahnama*, *musanama*, *kiyomatnama*, une série de chants tristes dédiés à la mémoire des prophètes décédés ;
- *hikmat* (« sagesse »), poèmes tirés de l'œuvre du poète soufi Ahmad Yassavi (XII^e siècle) ;
- éloges de saints et description d'événements (« *Ser malyak* », « Un homme vivait à Bagdad », « *Dedi-yor* », etc.) ;
- poèmes didactiques extraits des *ghazel* de Hazini, de Sufi Allahyar et d'autres ;
- paraboles épiques sous forme de prose rythmée (*Arvahnoma*)

Un autre type de classification pourrait être établi à partir de la signification religieuse des incantations, en précisant qu'en dernière analyse, toutes ces louanges sont bien sûr dédiées à Allah :

- *hamd*, le genre le plus important du chant de louange, visant à la glorification d'Allah ;
- *na't*, catégorie de chants glorifiant Muhammad et d'autres prophètes comme Adam, Abraham (Ibrahim), Moïse (Musa), etc. ;

- des chants en l'honneur des compagnons et des successeurs de Muhammad, en particulier les califes Abu-Bakr, Omar, Othman et Ali ;
- des louanges aux petits-fils de Muhammad, Hassan et Hussein, qui moururent tragiquement ;
- des genres glorifiant les fondateurs des *mazhab* (« commandements ») de l'islam, par exemple Ghazali, Agzam et Hanafi ;
- des louanges aux maîtres des confréries (*tariqat*) soufies et aux saints comme Ahmad Yassavi, Naqshbandi, etc. ;
- des louanges et des poèmes de repentir de saints et de mystiques comme Mashrab ou Sufi Allahyar.

Les caractéristiques des chants des *otin-oy*

Les chants des *otin-oy* ont des caractéristiques relativement simples. Ils sont liés aux récitatifs et s'inscrivent dans des formes strophiques, s'appuyant sur la répétition de formules mélodiques, parfois accompagnées de danses et de gestes des mains.

A titre d'exemple, voici un récitatif populaire, un *murabba* du poète soufi du XII[e] siècle Ahmad Yassavi intitulé, « *Endy adashdim dostlar* » :

Endi adashdim do'stlar, kelgan yo'limdan.
J'ai maintenant perdu mon chemin, mes amis,
Endi adashdim do'stlar, kelgan yo'limdan
J'ai maintenant perdu mon chemin, mes amis.
Turgan davlatlarim ketdi qo'limdan
Tout ce que j'avais est parti,
Ayrildim do'stlar yolg'iz gulimdan
J'ai perdu ma seule fleur, mes amis, ma rose,
Hechkim qutilmas dod faryod o'limdan,
Personne ne peut me sauver de la mort,
Hechkim qutilmas dod ushbu olimdan.
Personne ne peut me sauver de la mort.
Dunyoni hargiz poyoni yo'qdur
La vie n'a plus d'intérêt.
Ishqsiz kishillarni imoni yo'qdur
Les gens sans amour n'ont pas de foi.
Omonli qo'llar o'lgani yo'qdur
Les esclaves (de Dieu) ne connaissent pas la mort.
Hechkim qutilmas dod faryod o'limdan,
Personne ne peut me sauver de la mort.

Hechkim qutilmas dod ushbu olimdan.
Personne ne peut me sauver de la mort.

Elles le chantent très lentement, sur des échelles aux degrés conjoints rapprochés (vers 1, 3 et 5). Quelques répétitions irrégulières proviennent de formes strophiques ouvertes, qui suscitent des improvisations et des variations. La mélodie de certains airs suit une ligne simple, proche de la langue parlée ouzbèke. On peut en observer le premier type dans le chant « Ô monde », dont les paroles ont été composées par une poétesse bien connue du début du XIX[e] siècle, Uvaisy, qui était proche de la cour des Qoqand à Umarkhan.

San dunyo, san dunyo,
Ô monde ! Ô monde !
Sanga kelib kimning ko'ngli shod bo'ldi ?
Je suis venue à toi le cœur sur la main,
Ma'buding yo'q, kundin kunga badtarsan,
Mais je n'ai rien rencontré qui mérite ma dévotion.
Sanga kelib kimning ko'ngli shod bo'ldi ?
Je suis venue à toi le cœur sur la main,
Hasrati Odamni hayron aylading,
Tu as consterné le saint Adam,
Havvoni chashmi giryon aylading...
Tu as fait pleurer Eve...

Cette pièce comporte deux parties, A et B. Le A est constitué des trois premiers vers (le troisième étant répété), et le B des trois derniers, les vers 5 et 6 étant très semblables. L'ambitus est d'un ton entier dans le premier vers, pour se développer jusqu'à une quarte dans le dernier, et les lignes mélodiques sont généralement descendantes, aboutissant à la tonique. Ces mouvements descendants sont caractéristiques des chants ouzbeks. Chaque vers est assez court, mais se termine sur une note longue. La structure du chant consiste en phrases indépendantes répétées, ce qui permet de définir sa forme musicale comme étant celle d'une chanson. L'autre caractéristique importante de cette musique est son rythme, qui s'inscrit dans une périodicité à quatre unités de temps.

Un des plus anciens genres du répertoire des *otin-oy* est le *zikr*, une forme de méditation collective, dont un exemple est fourni par l'incantation appelée « *Antalho* », généralement interprétée par l'ensemble des femmes présentes. Le texte en est emprunté tant au Saint Coran qu'à la poésie d'Ahmad Yassavi.

Antalho dey antalhaqq,
Je te vénère, ô Dieu,
Laysallahu illahu,
Je te vénère, ô Tout-Puissant,

Asli rabbim Jallolloh,
Il n'y a de dieu que Dieu,
Mohi qalbim xayrulloh,
Tu es bien mon Seigneur,
Nuri Muyhhammad sallaloh
Le resplendissant Muhammad est le messager de Dieu.
La ilaha illa Lloh.
Il n'y a de dieu que Dieu, (ter)
Har kim maysa o'rguncha,
Tandis que tout le monde coupe l'herbe,
La ilaha illal Lloh,
Il n'y a de dieu que Dieu.
Go'ri bo'lar dunyocha,
Mon Seigneur qui créa l'univers
La ilaha illal Lloh.
Il n'y a de dieu que Dieu, (ter)

Les *otin-oy* ne pratiquent ce chant qu'en cas de décès. Le rituel vise deux buts simultanés: honorer le défunt, et apaiser et soutenir les vivants. Assises par terre en cercle, les *otin-oy* chantent à l'unisson, d'une manière à la fois expressive, concentrée et retenue, sans que leur visage laisse transparaître aucune émotion. A la fin de la séance, les chanteuses tendent le livre contenant les textes sacrés à leurs auditeurs, qui s'en emparent, le baisent et le touchent de leur front.

Les rituels du calendrier religieux

Les prestations des *otin-oy* marquent tous les événements des rites de passage, des événements saisonniers et des fêtes du calendrier musulman, dont les principales sont:

- Le *Ramadan*, mois sacré pendant lequel le Coran fut révélé. C'est le mois du jeûne selon la tradition islamique. Durant cette période, les familles accueillent les *otin-oy* afin que celles-ci les bénissent, et en particulier les personnes âgées, les malades, les infirmes, les orphelins et les plus pauvres. Un *zikr* est parfois aussi organisé pour commémorer ce mois saint.
- Le *Mavlyud*, l'anniversaire de la naissance du Prophète Muhammad, célébré par une série de prières et de chants religieux.
- *Ashir-oy*, le jour du souvenir de la mort des imams. Les imams sont les descendants du Prophète Muhammad et de son gendre Ali; les plus vénérés, en particulier par les shiites, sont Hassan et Hussein, les fils de Ali, qui périrent en martyrs au combat.

- Une autre date importante est le *Qurban-haiyt*, la célébration du sacrifice d'Abraham. A la demande de Dieu, Abraham s'apprêtait à immoler son fils lorsque Allah remplaça ce dernier par un mouton. Lors de cette célébration, les gens abattent des moutons en offrande, tout en priant et en chantant des hymnes religieux.
- Le *Hudoi*, une cérémonie de deuil normalement célébrée trois jours, sept jours et quarante jours, puis six mois et une année après un décès. Cet événement est une occasion d'exprimer sa reconnaissance à Dieu dans l'Ouzbékistan moderne. En fait, le *Hudoi* est aussi pratiqué en de nombreuses autres circonstances : en cas de rétablissement après une longue maladie, au retour d'un long voyage, lorsqu'un fils termine son service militaire ou qu'un enfant est admis à l'université, etc. Ce type de cérémonies est célébré aussi bien en ville qu'à la campagne. Dans le cadre des réunions féminines, il est conduit par les *otin-oy*, qui consacrent l'événement par de nombreuses prières, par la récitation de poèmes d'Ahmad Yassavi, de Mashrab ou d'Alisher Navoi, et par des actions de grâce.

D'autres régions, d'autres traditions, mais un même esprit

Mes travaux sur la musique et les rituels des *otin-oy* en Ouzbékistan m'ont amenée à en chercher des équivalents dans les pays voisins d'Asie centrale, ainsi que, le cas échéant, en d'autres régions du monde musulman. J'ai mené la plupart de mes travaux dans des pays de langue et de culture appartenant au groupe turc (Ouzbékistan, Azerbaïdjan, Tatarstan, Turquie et Chypre). Mais ce « style turc » a également influencé la culture des Tadjiks (linguistiquement rattachés au groupe persan), en tout cas en ce qui concerne le domaine rituel et ses formes. Voici un bref résumé de ce que j'ai pu observer lors de mes recherches de terrain.

Tadjikistan

La cité de Hojent, dans la vallée de Ferghana, est caractérisée par sa population mixte, à la fois ouzbèke et tadjike. Pendant la période soviétique, Hojent, alors appelée Leninabad, était la ville la plus peuplée, la plus russifiée et la plus industrialisée de la région. En même temps, de nombreuses traditions partagées depuis des siècles par les Tadjiks et les Ouzbeks ont tissé des liens étroits entre ces deux ethnies. De nombreux rituels sont ainsi célébrés aussi bien en langue tadjike qu'en ouzbek.

En 1997, j'ai pu enregistrer un rituel de guérison à Hojent. Une vaste foule était réunie sur la Place centrale, formant une longue file autour de la petite maison

(anciennement le Club culturel) où se déroulait l'événement. Certains venaient de très loin, notamment des différentes régions du Tadjikistan, et faisaient la queue, attendant patiemment leur tour de bénéficier de la présence de la fameuse thérapeute Otin Mavluda. Cette femme était une véritable thaumaturge, prête à aider quiconque sans jamais demander un sou. On raconte qu'elle était capable de guérir, non seulement toutes sortes de maladies et d'infections, mais aussi les effets de l'alcoolisme ou même le comportement d'un mari colérique.

Elle demandait à celles et ceux qui venaient la voir de participer à dix séances de vingt minutes chacune. Celles-ci commençaient généralement par une prière individuelle d'Otin Mavluda, suivie d'une prière collective, puis d'un discours parsemé d'enseignements religieux, et enfin d'une longue méditation musicale au cours de laquelle de nombreux participants, assis par terre, accédaient souvent à des états de conscience profondément modifiés. Les gens affirmaient que la guérison survenait du seul fait de sa présence et de la manière qu'elle avait de prier «sur leurs têtes». Elle était assistée d'un adolescent d'une quinzaine d'années, qu'elle avait un jour miraculeusement guéri d'une paralysie qui l'empêchait de marcher. Ses méthodes thérapeutiques étaient simples: d'abord les prières, qu'elle proférait de sa voix très belle et très pure, puis les séances musicales – consistant souvent simplement en l'écoute de bandes enregistrées – pendant lesquelles elle marchait lentement parmi l'assistance. Elle déambulait entre ses patients assis, touchant tour à tour la tête de chacun et effectuant quelques gracieux mouvements de bras. De nombreuses personnes m'ont affirmé avoir été sauvées par cette expérience inexplicable.

Il faut signaler que toutes sortes de musiques étaient utilisées lors de ces séances, y compris de la variété régionale et des tubes de vedettes locales au caractère vaguement traditionnel. Cette musique était diffusée en fond sonore. L'*otin-oy* elle-même affirmait avoir bénéficié de l'enseignement d'un célèbre maître spirituel de Kokand – une ville voisine de la vallée de Ferghana –, dont elle disait avoir reçu ses pouvoirs thérapeutiques. Ce maître pratiquait aussi au moyen de prières et de récitations de poème classiques.

Azerbaïdjan

Les activités religieuses féminines sont largement répandues en Azerbaïdjan[6]. En 1997, j'ai notamment eu la chance d'assister à Bakou à un rituel shiite assez rare appelé *Ashir-oy*. Il s'agit de la commémoration annuelle du martyre de Hussein, le petit-fils du Prophète, tué à Kerbala. Elle était célébrée sous forme d'un rituel domestique réunissant parentes, voisines et amies de la maîtresse de maison.

---

6 Voir ici même l'article d'Estelle Amy de la Bretèque, «Femmes mollah et cérémonies de deuil en Azerbaïdjan» (ndlr).

Assises dans une petite pièce remplie de meubles, des femmes chantent en chœur en battant des mains. La responsable de la séance est Ziniyat Ali-kizi Dadasheva (née en 1932). Le thé et les pâtisseries circulent parmi les participantes, ce qui n'empêche pas la séance d'être très émouvante. A l'approche du point culminant, elles interprètent des épopées dramatiques tirées de l'histoire islamique, en larmes, mais d'une manière de plus en plus rythmée et dynamique. Des femmes de tout âge, y compris des jeunes filles, participent à ces rituels, tandis que les hommes ne sont pas autorisés à y assister.

***Arvahnoma*, chant des morts**

Qaldı meydanda Hüseyn yekkavü tānhavu vāhid
Hussein était abandonné dans le champ, seul, isolé, loin des siens,
Axırül āmr onun dövrün alıb qovmi Yāzid
Finalement, la tribu de Yazid l'a capturé ;
Eşidibsüz ki, Hüseyni eyliyib Şümrü şāhid
Comme on vous l'a dit, ils ont tué Hussein,
Nā bilirsüz necā māqtül, o necā qatil imiş
Et comme vous le savez, il y eut tant de morts et de meurtriers.
O Hüseyni ki, buyurmuşdu rāsuli mādāni
Ce que subira Hussein, comme l'a dit le Prophète,
Íncidā hār kim onu incidib alāmdā māni
Affectera le Prophète lui-même ;
Bilā-bilā susuz öldürdü onu şümrü dāni
Il a été tué par Shumru qui, dans sa colère,
Gör o bādfitrāti hāqtān nā qādār qafil imiş
Etait si ignorant de la Vérité.
Kārbālada eşidibsiz ki, Hüseyn ibni Āli
A Kerbala, comme vous le savez, Hussein, fils de Ali,
Şiālār Fatimāvu-Qasimā toy tutdu vāli
Fut tué tandis que les chi'ites célébraient le mariage de Fatima et Qasum,
Nācā toy qanā batıb Qasımu-damadun āli
Mais la fête se transforma en cauchemar pour Qasum,
Nācā toy Fatimāıyā hiclā sınıq māhmil imiş
Ainsi que pour Fatima, son épouse.
Nācā kim eydüdü imdi tutub alām hamı yas
La terre entière fut plongée dans les larmes,
Adı bayramdi geyib xālq qara libas
Bien que ce fût une célébration, tout le monde était en deuil ;
Qasımın da toyunu bundan elā şiā qiyas
Depuis lors, chez les chi'ites, le mariage de Qasum
Adı toy leyk özü bu şiālārā niskil imiş.
Est appelé une célébration ; mais pour eux ce sont des funérailles.

Turquie

Chaque fois que je me trouve à Istanbul, c'est l'hiver ! Avec ses minarets et ses coupoles resplendissantes, la cité enneigée me fait penser aux *marsyia* locales, vêtues de leur châle blanc. La neige apporte une aura de pureté à l'étourdissante ville d'Istanbul, dont l'esprit et la beauté sont toujours pour moi associés à la voix des *marsyia*, ces femmes hautement estimables, élevées dans la religion.

Chaque fois que j'ai voulu en rencontrer, je me suis heurtée à toutes sortes d'obstacles de la part de l'intelligentsia locale, dont les membres revendiquent leur éducation laïque : « ce ne sont pas des femmes instruites… ce ne sont que de simples femmes du peuple… »

Se couvrant la tête du même châle blanc que leurs homologues ouzbèkes, les *marsyia* ont un répertoire semblable, constitué de chants évoquant le même sujet éternel, scandés sur un rythme lent et obsédant. Assises autour d'une table, les *marsyia* tiennent à la main de petits cahiers remplis de poèmes en écriture arabe.

La *marsyia* Fatima Turker, avec qui j'ai eu la chance de travailler, est une jeune femme respectable, qui vit avec son mari Arif et ses trois enfants. Assise dans une pièce de sa maison, petite mais ordonnée, elle commence par me présenter son répertoire, qui va de sourates du Coran à des extraits du *Mevlut* comme « *Suleiman Cheleabi Allah Oidyn* », des poèmes de Yunus Emre, « *Sordum sary chichege* », « *Sahar Vakti bed-bular* » et « *Shukur Olsyn Allaha* », ou d'autres genres comme le *tekbir*. De sa voix profonde et savoureuse, elle commence son chant dans le registre grave, pour monter progressivement lorsqu'elle interprète des poèmes soufis.

Les airs et les motifs mélodiques sont dans un style manifestement « turc », avec sa manière particulière de prononcer chaque syllabe, ses voyelles ouvertes caractéristiques, son ornementation sophistiquée et ses lents *glissandi* en fin de phrase.

Sordum sary chichege
J'ai demandé à une fleur jaune :
Anen baban varmidur
As-tu une mère et un père ?
Chichek aydur dervish baba
La fleur jaune m'a répondu : ô derviche,
Anam babam toprakdur
La terre est ma mère et mon père.
La ilaha illa 'Llah [Refrain]
Allah, la ilaha illa 'Llah
Il n'y a de dieu que Dieu, [Refrain]
Dieu, il n'y a de dieu que Dieu.
Sordum sary chichege
J'ai demandé à une fleur jaune :

Kardashlarin varmidur
As-tu des frères ?
Chichek aydur dervish baba
La fleur jaune m'a répondu : ô derviche,
Kardeshlarim yaprakdur.
Les feuilles sont mes frères.
[REFRAIN]
Sordum sary chichege
J'ai demandé à une fleur jaune :
Nedan benzin sarydur
Pourquoi es-tu jaune ?
Chichek aydur dervish baba
La fleur jaune m'a répondu : ô derviche,
Olum bena yakindur.
Parce que la mort est proche.
[REFRAIN]
Sordum sary chichege
J'ai demandé à une fleur jaune :
Size olum varmidur
Y a-t-il une mort pour toi ?
Chichek aydur dervish baba
La fleur jaune m'a répondu : ô derviche,
Olumsiz yer varmidur
Y a-t-il un lieu sans mort ?
[REFRAIN]
Sordum sary chichege
J'ai demandé à une fleur jaune :
Sen beni bilirmisin
Me connais-tu ?
Chichek aydur dervish baba
La fleur jaune m'a répondu : ô derviche,
Sen Yunus Emramisin
Es-tu Yunus Emre ?
[REFRAIN]

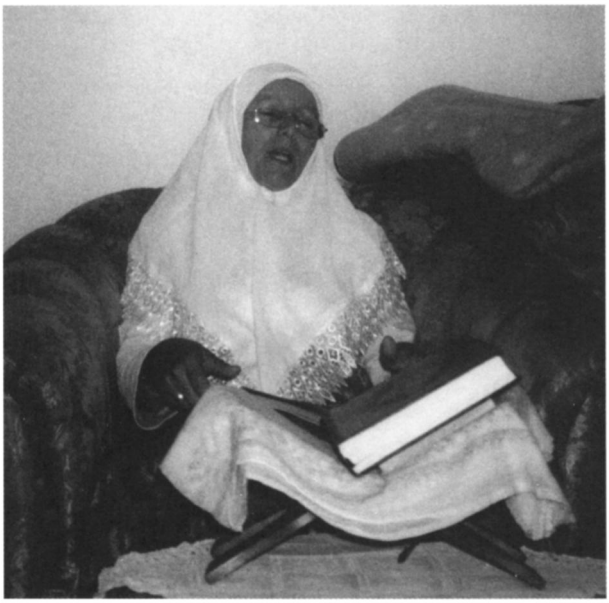


Fig. 4 : La *marsyia* Aisha récitant un *salavat*. Chypre, Lefke. Photo : Razia Sultanova, 2004.

Chypre

La *marsyia* Aisha est une femme dans la force de l'âge, originaire d'un petit village près de Lefke, à Chypre. Ayant un mari handicapé, elle gagne sa vie en interprétant son répertoire dans la partie turque de l'île. La tête couverte du châle blanc, elle commence aussi sa performance avec un *salavat*, comme ses collègues dans les autres régions du monde islamique mentionnées plus haut. Sa voix aiguë était pour moi inhabituelle, mais sa cantillation, d'une remarquable force de conviction, était très convaincante. Elle me demanda le nom de ma mère et commença par interpréter un hymne en son honneur :

Allahdan zikr edelim ve fena
Souvenons-nous d'Allah et de l'Au-delà,
Vajib oldu har bir ishde har kuno
Il faut le faire chaque jour.
Allahdan har kim aylar har ishi
Celui qui agit au nom d'Allah,
Ason etar Alloh har ishni ango.
Allah facilitera ses faits et gestes.
Allaha har bir nefes dem-dem etem,
Je prends mon souffle avec le nom d'Allah.
Allaha deyinda olur har ish tamam.
Si tu dis Allah, tes vœux seront exaucés.

Elle chanta un répertoire que j'avais déjà entendu ailleurs, et dont la musicalité et la souplesse mélodique me ravirent. Cette poésie pieuse était à l'origine destinée à être chantée. Des salutations parlées alternaient avec des séquences en rythme libre et d'autres au rythme mesuré. Ses vocalises dans le registre aigu étaient plutôt dans le style de l'opéra; mais son interprétation avait sa dynamique propre, caractérisée par ses contrastes d'intensité et son rythme répétitif lancinant marqué par le crescendo en fin de rituel, d'une manière tout à fait semblable à ce que j'avais observé ailleurs. Cette musique ne manifestait pas qu'une esthétique, mais aussi le rôle des femmes dans la vie sociale et religieuse, ainsi que dans la préservation de la culture traditionnelle.

Les Tatars de Russie

Un proverbe ouzbek dit: «En étudiant le monde, j'apprends à me connaître». Au cours de mes recherches sur la musique religieuse et les rituels féminins, j'ai découvert que ma grand-mère tatare, qui vécut toute sa vie à Orenburg, au bord de la rivière Oural en Russie, était elle-même une *abystai*, l'équivalent tatar des *otin-oy* ouzbèkes. Je me souviens, lorsque j'étais enfant, avoir un jour entendu des femmes pleurer non loin de notre maison à Andijan; on m'avait alors dit que c'étaient nos voisins qui avaient perdu leur père. J'avais été effrayée par ces cris saisissants, proférés jour et nuit par un groupe de femmes. «Pourquoi font-elles ça?», demandai-je à ma mère. «Elles ont perdu leur papa, le chef de famille, et elles sont tristes», me répondit-elle; «seules des femmes simples et sans éducation pleurent de cette façon. Ta grand-mère est aussi comme ça», ajouta-t-elle, elle qui était professeure de mathématiques dans la meilleure école de la ville.

En été, nous avions l'habitude d'aller rendre visite à ma grand-mère à Orenburg. Elle passait son temps à lire de vieux livres, et des voisines l'invitaient souvent à des réunions auxquelles mes parents ne m'autorisaient pas à l'accompagner. Mais récemment, après le décès de ma grand-maman d'Orenburg, j'ai hérité de ses livres et de ses cahiers, soigneusement emballés dans un tissu blanc. Voici un extrait de ce que j'y découvris:

Urol Bo'yi – tatar to'yi **(«Les rives de l'Oural – mariage tatar»)**
Poème de Shakir Muhamedov, en langue tatare et en écriture arabe
(Karimov M-F, Orenburg, 1906)
Bizning Ural buylari
Sur les rives de l'Oural,
Semiz buladir quylari,
Nos moutons sont gras.

Biygrak zur bula tuylari,
Mais nos fêtes sont encore plus somptueuses.
Nadir onday uylari.
Pourquoi en est-il ainsi ?
Yilqini kyup suyalar,
Ils abattent de nombreux chevaux,
Qimizni mechkalab quyalar
Des sacs sont remplis de *qumys*[7],
Oshob ichib tuyalar
Ils mangent et boivent jusqu'à satiété,
Bizning Ural buylari.
Sur les rives de l'Oural.

Il s'agit d'un petit manuel relatif aux fêtes de mariage, dans lequel il est dit qu'elles ne doivent pas être célébrées dans le luxe et l'opulence, mais demeurer modestes. C'est un exemple significatif du jadidisme[8] du début du XX^e^ siècle, qui était habituellement récité lors des réunions féminines.

Guide du *Mavlyud*
Il commence avec un poème sur le *Mavlyud*
(l'anniversaire du Prophète Muhammad)
Bismillahu rahmani rahim
Au nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux.
Jer yuzinda ahli Islom,
Partout dans le monde est le peuple de l'islam,
Nega shod jahon bukun ?
Pourquoi le monde est-il si joyeux aujourd'hui ?
Qayda borsang onda shodliq,
Où que tu ailles, tu vois la joie,
Jer juzinda ahli Islom
Partout dans le monde est le peuple de l'islam.

Le texte se poursuit avec une explication du sens du *Mavlyud*. Il y est dit que cette fête a lieu chaque année le 12 du mois de Rabbiul Avval, date de la naissance du Prophète Muhammad. Il apporta la lumière de l'islam sur ce monde, et c'est pourquoi sa *umma* (communauté des croyants) se doit de célébrer le *Mavlyud*. Après une exégèse sur la signification et l'importance du *Mavlyud*, le manuel donne un exemple de *salavat*, d'hymne à la gloire du Prophète.

---

7 Boisson à base de lait de jument.
8 Le jadidisme est un mouvement intellectuel musulman de résistance à l'hégémonie coloniale et au modernisme, qui s'est développé en Asie centrale au XIX^e^ siècle et au début du XX^e^.

Bismillohu rahminir rahim
Au nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux.
Assalavotu vassalam alayka yo rasulullah,
Que la louange et la paix soient sur toi, ô messager d'Allah,
Assalavotu vassalam alayka yo nabiullah ;
Que la louange et la paix soient sur toi, ô prophète d'Allah,
Assalavotu vassalam alayka yo habibullah,
Que la louange et la paix soient sur toi, ô bien-aimé d'Allah,
Assalavotu vassalam alayka yo shafi'ullah
Que la louange et la paix soient sur toi, ô proche d'Allah,
Assalavotu vassalam alayka yo hayru halqullah.
Que la louange et la paix soient sur toi, ô béni du peuple d'Allah.

Le guide propose ensuite une prière en arabe, dédiée au *Mavlyud*, suivie une fois encore d'un *salavat*. Le texte se poursuit sur un texte en langue tatare, qui affirme que toutes les bénédictions de la réunion devraient être destinées à la gloire de Muhammad et au salut de son *umma* dans les deux mondes. Cette prière en tatar, qui inclut quelques références coraniques, est suivie d'un poème tatar :

Allahning dustisan sen, ey mustafo Muhammad,
Tu es l'ami d'Allah, ô sincère Muhammad,
Bizga shafoatchisan sen, ey mustafo Muhammad.
Tu es notre sauveur, ô sincère Muhammad,
Sami' Allah alayka, yo mustafo Muhammad,
Allah t'écoute, ô sincère Muhammad,
Yedi qad ko'k kechding sen, arshga-da ashding sen
Tu as traversé plusieurs niveaux célestes pour rejoindre le trône d'Allah,
Alloh ilan surashding sen, yo mustafo Muhammad.
Tu as parlé à Allah, ô sincère Muhammad.

Cet hymne est habituellement chanté par toutes les participantes à la réunion. Après la cantillation, celle-ci se termine avec la lecture d'une prière finale, d'abord en tatar, puis en vers arabes.

Conclusion

En étudiant les rituels féminins, je me suis souvent demandé s'il s'agissait de pratiques proprement musicales ou simplement de déclamations poétiques. Les rituels sont construits sur la combinaison de musique, de paroles et de silences, afin de concentrer l'attention sur les exigences de l'observance religieuse. La musique

aide à maintenir l'attention de façon durable, si l'on admet que le rituel représente un temps de rencontre entre les fidèles et Dieu. Les religieuses, qu'elles soient *otin-oy*, *marsyia* ou *abystai*, décrivent leur pratique comme un *oqish*, une «lecture», signifiant par là qu'elles considèrent leurs cérémonies essentiellement comme des récitations.

D'une manière générale, la musique ne joue pas un rôle primordial dans ces rituels. Ceux-ci comportent également une action dramatique qui transporte l'assistance dans une dimension surréelle grâce à l'usage de paraboles historiques et de métaphores poétiques. Néanmoins, la musique des rituels est clairement *sui generis ;* elle n'emprunte à aucun autre genre et, en tant qu'élément constitutif de la cérémonie, elle n'est pleinement réalisée que dans ce contexte.

Le pouvoir d'un rituel se manifeste par ses effets sur l'assistance. Généralement, toute distinction entre les deux groupes – les officiantes et l'assistance – est dissoute dans l'événement auquel elles participent toutes. Un rituel authentique fait appel à un vaste fonds commun, qu'il emplit d'émotions et de sentiments partagés. La performance musicale collective – le fait de chanter et de réciter – forme avec sa dimension spectaculaire un tout glorieux qui contribue à la proclamation de l'unicité de Dieu dans l'univers. Ainsi, le microcosme et le macrocosme s'unissent, dans l'esprit de la fameuse formule du grand maître soufi Mansour al-Hallaj (ca 858-922), *«ana 'l-Haqq»* («je suis la Vérité»),

Ce bref exposé s'inscrit dans une recherche sur l'islam et la musique initiée à la fin des années 1980, à l'époque soviétique, et poursuivie jusqu'à aujourd'hui. Bien qu'on puisse observer une richesse et une diversité considérables de musique rituelle dans une vaste aire du monde islamique couvrant notamment l'Ouzbékistan, le Tadjikistan, l'Azerbaïdjan, la Turquie et le Tatarstan, les conditions dans lesquelles elle s'exprime diffèrent fortement d'une région à l'autre. Si je limite mes conclusions aux questions purement musicales développées dans cet article, elles peuvent être résumées par les points suivants :

- La musique de tradition orale en Ouzbékistan et dans les pays voisins d'Asie centrale est généralement vocale, sans accompagnement instrumental (*Manas*, *Alpamysh*, *Ker-Ogly* et autres épopées). Les répertoires des *otin-oy*, des *marsyia*, des *abystay* et des autres chanteuses fournissent des exemples de traditions musicales séculaires.
- La transmission orale de ces enseignements spirituels de maître à disciple (pratique du *usto-shogird*) explique leur persistance jusqu'à aujourd'hui au XXI^e^ siècle. Bien que la doctrine politique du siècle dernier fût opposée à toute manifestation religieuse, notamment islamique, ces pratiques ont survécu de façon souterraine, et ceci essentiellement dans les communautés féminines.
- En Ouzbékistan et dans les pays voisins, les formes musicales islamiques pratiquées par des femmes accompagnent chaque événement de la vie comportant une certaine signification religieuse, sans pour autant que cela occulte leur dimension proprement musicale.

Références

ABDULLAEV Rustam
1994 *Obryadovaya muzika Zentralnoi Asii* («Pratiques rituelles en Asie centrale», en russe). Tashkent: Fan.

AHMEDOVA Karima
1996 *Uzbek ayeli haetida musika* («La musique des femmes ouzbèkes», en ouzbek). Tashkent: Yezuvchi.

AMT Emilie, ed
1993 *Women's Life in Medieval Europe: a Sourcebook.* London: Routledge.

APARICIO Frances
2000 «Ethnifying Rhythms, Feminizing cultures», in *Music and the Racial Imagination.* Chicago: The University of Chicago Press: 86-98.

BABAJANOV Baxtiyor
1992 *O zenskih sufyiskih Zentrah-Mazarah v Sredney Azii* («Tombes de femmes soufies en Asie centrale», en russe). Tashkent: Mejdunarodnaya Conferenziya «Srednyaya Azia I mirovaya civilizaziya».

BEHAR Busra Ersanli
1994 «Bagimsiligin ilk yillari» («Indépendance de la Route de la Soie», en turc), in *Kerimov ve Islam.* Ankara: T.C.kultur bakanligi milli kuturhane basimevy.

BRYDON Lynne & Sylvia CHANT
1989 *Women in the Third World. Gender issue in Rural and Urban Areas.* Aldershot Hants: Edward Elgar.

BALDAUF Ingeborg
1989 «Zur religiösen Praxis özbekischer Frauen in Nordafghanistan». *Religious and Lay Symbolism in the Altaic World and Other Papers.* Wiesbaden: Walberberg: 45-54.

DJUMAEV Aleksander
1996 *Turkestanskyi Starets Hodja Ahmad Yasavi i musulmanskye duhovnye pesnopeni* («Le vieil homme Hodja Ahmad Yasavi et les cantiques musulmans», en russe). Moscou: Musykalnaya Akademia, volumes 3-4.

DURING Jean
1989 *Musique et mystique dans les tradition de l'Iran.* Paris/Téhéran: Institut français de recherche en Iran.

FATHI Habiba
1997 «Otines: the unknown women clerics of Central Asian Islam», in *Central Asian Survey.*

GENNEP Arnold Van
1960 *The rites of passage.* Chicago: The University of Chicago Press.

HARRIS Rachel & Rahila DAWUT
2002 «Mazar festivals of the Uyghurs: music, Islam and the Chinese state». *British Journal of Ethnomusicology* 11/1: 101-118.

HENDON Maria and ZIEGLER Susanna, eds.
1990 «Music, Gender and Culture», *International Council for Traditional Music, ICTM Study Group on Music and Gender.* Wiehelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

HOCH-SMITH Judith & Anita SPRING, eds.
1978 *Women in Ritual and Symbolic Roles.* New York & London: Plenum Press.

KALBERG Jeffrey
2001 «Gender», in Stanley Sadie, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillian Publishers Ltd.

KLAPISH-ZUBER Christiane
1985 *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy.* Chicago: The University of Chicago Press.

KLEINMICHEL Siegrid
2000 *Halpa in Choresm und Atin-ayi im Ferghanatal: zur Geschihte des Lesen in Uzbekistan in 20. Jahrhundert.* Berlin: Das Arab. Buch, teil 1-2.

KOSKOFF Ellen, ed.
1987 *Women and music in cross-cultural perspective.* New York & Westport, CT: Greenwood Press.

KRAEMER Annette
s.d. *Die Otin und Xalfa in Uzbekistan* (en allemand).

KUPER Adam & Jessica KUPER
1989 *The Social Science Encyclopaedia*, 2d edition. London: Routledge.

LEVIN Theodore
1996 *The Hundred Thousand Fools of God. Musical Travels in Central Asia (and Queens, New-York).* Bloomington: Indiana University Press.

MARSHALL Kimberly, ed.
1994 *Rediscovering the Muses. Women's Musical Traditions.* Boston: Northeastern University Press.

MUHAMETOV Shakir
1906 *Totar Tuilari* («Mariages tatars», en tatar, écriture arabe). Orenburg: Karimov M.F.

McCLARY Susan
1991 *Feminine Endings; Music, Gender and Sexuality.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

NEUBAUER Eckhard
1980 «Islamic Religious Music», in Stanley Sadie, ed: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9: 342-349.

NEWITZ Annalee
2002 «Techsploitation: Women and men», in *AlterNet*, July 29.

LATHAM Alison, ed.
2000 *The Oxford Companion to Music.* Oxford: Oxford University Press.

QURESHI Regula
1972 «Indo-Muslim religious music, an overview», *Asian music* 2: 15-22.
1980 «India: Popular religious music, Muslim», in Stanley Sadie, ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9: 145-147.

SADIE Stanley, ed.
2001 [1980] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan Publishers Limited, 29 vol.

SULTANOVA Razia
1994 *Rituels poétiques et musicaux des femmes de la vallée de Ferghana, Ouzbékistan.* Paris: MUSES / HOMME 4: 58-62.
1994 *Poyushee slovo uzbekskih obryadov* («Les mots chantants des incantations ouzbèkes», en russe). Tashkent: Yana.
1998 «Sufi music in Central Asia». *Gramophone*, London. May issue.
1999 «Uzbekistan: female rites as a musical phenomenon», *in*: http://www.santacecilia.it/italiano/archivi/etnomusicologico/ESEM99/musicspace/papers/sultanova/sultanova.htm

2000 «Qadyryia Zikr in Ferghana Valley». *Journal of the history of Sufism*, Vol. 2. Istanbul: 531-539.
2004 «Islam and Music in Uzbekistan». *Tradition and Changes in Religious Musics*. Conference Proceedings, October 20-24. Taipei: National Taiwan University of Arts.
2005 «Women, Music, Ritual: Study in Cross-cultural Uniformity». *ESEM – 2002: Conference Proceedings*. Vilnius: Rimantas Astrauskas, ed. (à paraître).

TREI Lisa
2002 «Women Remember Disturbing, Emotional Images more that Men Study Shows». *Stanford Report*, July 24. http://www.Stanford.edu/dept/news/july24/emotion-724.html

TURNER Victor
1982 *From Ritual to the Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publication.
1988 *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

TOKHTALHODJAEVA Marguba
s.d. *Between the slogans of Communism and Laws of Islam*. Lahore, Pakistan: Shirkat Gah Women' Resource Centre.

TROITSKAYA Anna
1928 *Zenskiy zikr v starom Tashkente*, Leningrad: Sbornik Museya Antropologii i Ethnografii, t. YII: 173-199.

WILFORD Rick & Robert MILLER ed.
1998 *Women, Ethnicity and Nationalism*. London and New York: Routledge.

WOOLF Virginia
1938 *Three guineas*. New York: Harvest/HBJ.

YUVAL-DAVIS Nira
1998 «Gender and nation», in *Women, Ethnicity and Nationalism*. London: Routledge.

RÉSUMÉ Les rituels féminins aident à redécouvrir le sens véritable du thème de «l'islam et la musique» en Ouzbékistan et dans les pays voisins d'Asie centrale. Pratiqués en plusieurs occasions de la vie quotidienne, ces rituels présentent différentes images musicales de l'héritage culturel. En dépit des pressions politiques, les femmes ont préservé les formes les plus anciennes de pratiques religieuses, y compris les rites soufis, se transmettant leurs connaissances grâce aux méthodes de l'enseignement de maître à disciple (*usto-shogird*). L'étude des rituels féminins révèle la présence d'une culture traditionnelle longtemps préservée de façon souterraine.

Tradition et construction identitaire dans la musique de mariage des femmes ouzbèkes

A propos du *kelin salom*[1]

Tanya Merchant Henson

Les femmes accordent une grande importance au mariage, qui représente pour elles un rite de passage à l'âge adulte et à la maternité[2]. Le présent article porte sur la musique accompagnant le *kelin salom* ou accueil de la belle-fille, l'une des nombreuses étapes du mariage ouzbek. En étudiant le *kelin salom* tel qu'il se déroule aujourd'hui en milieu urbain, je voudrais montrer comment ce rite met en relief l'entrecroisement, voire la coexistence du traditionnel et du moderne. De plus, je me propose de faire ressortir la double dimension du *kelin salom* en tant qu'il assure la pérennité d'une certaine représentation traditionnelle de l'identité de genre et de la hiérarchie, tout en articulant des idées et des sentiments de type nationaliste.

En organisant un *kelin salom*, la famille perpétue ce qu'elle tient pour la tradition (*odat* ou *an'a* en ouzbek): maintenir un lien avec le passé, organiser une cérémonie de mariage à la manière de toujours. Par là même, elle cherche à se distancier du mariage à l'européenne. Et pourtant, en ce qui concerne la musique, les Ouzbeks – et notamment les citadins – aiment la musique populaire occidentalisée, qui représente probablement pour eux un compromis acceptable entre ce qu'ils perçoivent comme étant leur tradition musicale (les chants rituels et la musique sur instruments ouzbeks notamment), et l'image de modernité véhiculée par la musique pop. Cette situation illustre une affirmation de Lila Abu-Lughod au sujet des femmes du Moyen Orient: celles-ci chercheraient à demeurer «orientales» tout en prenant part à la modernité. Selon Abu-Lughod, en effet, dans un

---

1 Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

2 Mon séjour de terrain en Ouzbekistan en été 2002 a été rendu possible grâce à un subside de l'American Councils Language Learning and Research Program, et grâce au soutien de la section des études supérieures de l'Université de Californie à Los Angeles.

contexte colonial ou semi-colonial, l'opposition entre modernité et tradition tire sa force de celle entre l'Occident et le reste du monde, l'Europe étant moderne, l'Orient ne l'étant pas ; la question serait donc de savoir comment se moderniser sans pourtant s'occidentaliser (Abu-Lughod 1998 : 13-14).

Les fêtes de mariage

La société ouzbèke valorise fortement les fêtes de famille appelées *to'y*, qui marquent les moments importants du cycle de la vie, tels qu'une naissance, le septième anniversaire du fils premier-né et, bien sûr, le mariage. Ces fêtes comprennent souvent des rites traditionnels qui se déroulent généralement au foyer, et nombre d'entre eux sont des rites féminins. Le *kelin salom*, qui est au centre du présent article, appartient à l'ensemble plus large du rituel de mariage que j'ai pu étudier – avec la musique qui l'accompagne – au cours d'un séjour de terrain à Tashkent, en été 2002.

Les noces durent généralement trois jours. Le premier jour, à l'aube (vers 4 h ou 5 h), a lieu le *osh* au cours duquel la famille de la fiancée (et parfois aussi celle de son promis) sert du pilaf à un groupe d'amis et de parents. Suivent les préparatifs du mariage et l'accompagnement de la fiancée à la maison de sa belle-famille où elle va s'installer après la cérémonie et où aura lieu le *nikoh to'y*, c'est-à-dire le rite nuptial proprement dit, le plus souvent le soir. Pour le *nikoh to'y*, on escorte la fiancée jusque dans la cour de sa nouvelle demeure sous une sorte de dais fait d'une toile rouge que des membres de sa parenté étendent au-dessus de sa tête et sur lequel les gens jettent des pièces d'argent et des bonbons, afin que l'union soit douce et prospère. Les sonorités bruyantes et stridentes du *surnai* (hautbois) et du *karnai* (longue trompe) joués à cette occasion signalent aux gens qu'une fête est sur le point de commencer. Habituellement, le *nikoh to'y* se conclut par un banquet réunissant de nombreux convives, hommes et femmes, jusqu'au moment où le nouveau couple gagne sa chambre.

Le lendemain est réservé au *kelin salom* qui, comme le *osh*, se déroule tôt le matin. Marquant l'accueil formel de la mariée au sein de sa belle-famille, le *kelin salom* implique un échange de dons sur l'accompagnement d'un chant réservé à l'occasion, qui dresse la liste des parents par alliance venant saluer la mariée et lui faire un présent, pendant que cette dernière s'incline devant eux. Le troisième jour de la cérémonie nuptiale, appelé *challar*, a généralement lieu une semaine après le *kelin salom*. Il se déroule au domicile parental de la mariée, où sa famille et ses amis se réunissent pour célébrer son nouveau statut, la mariée faisant étalage des diverses robes qu'elle a portées tout au long des festivités.

Le *kelin salom* peut être considéré comme un rite féminin, bien que des hommes y participent activement, car il est centré sur la mariée et l'accueil que

lui réserve sa belle-famille. Parmi les rituels associés au mariage, le *kelin salom* sert à renforcer ce que les Ouzbeks considèrent comme le rôle traditionnel de chaque sexe, ainsi qu'à construire un certain idéal féminin. La musique jouée au cours du *kelin salom* crée un espace sonore spécifique, qui renvoie à une tradition ancienne tout en légitimant à la fois le nationalisme et la division traditionnelle du travail entre hommes et femmes. Mais en même temps, la musique véhicule des référents identitaires modernes, voire cosmopolites.

Le rite du *kelin salom*

La description suivante offre l'exemple-type d'un *kelin salom*, distillé à partir d'une série dix *kelin salom*s auxquels j'ai assisté en 2002. Cette expérience m'a fait comprendre le rôle capital de la musique jouée sur des instruments traditionnels. Je me suis également rendu compte de la manière dont le chant du *kelin salom* servait à déterminer l'importance et le caractère traditionnel, voire proprement ouzbek, du rite en question. J'ai assisté aux diverses fêtes de famille (*to'y*) en accompagnant l'interprète de la musique de mariage, Rosa Hodjaeva. Cette dernière joue du *dutar*, le luth à long manche tendu de deux cordes dont il existe des variantes à travers toute l'Asie centrale. En Ouzbekistan, le *dutar* est considéré comme un instrument proprement traditionnel. Quant à Rosa Hodjaeva, elle est souvent sollicitée par les médias lorsqu'il s'agit de présenter l'histoire et les traditions de l'Ouzbekistan.

A Tashkent, le *kelin salom* a généralement lieu tôt le matin pour permettre aux gens d'aller travailler. C'est pourquoi Rosa et son neveu, qui l'accompagne souvent, arrivent chez la famille du futur mari entre 5 h et 6 h 30. Le *dutar* de Rosa est branché à d'un amplificateur pourvu d'un effet de réverbération. Les deux musiciens apportent aussi des micros, des haut-parleurs et un lecteur de minidisques. Une fois le matériel installé, Rosa et son neveu prennent le thé et mangent avec la famille. Puis Rosa se met à jouer une série d'airs traditionnels sur son *dutar* amplifié. Elle me précisa une fois que ce sont généralement les « grands-mères » qui demandent ces chants. Ensuite, son neveu interprète quelques chansons populaires connues de la radio, en utilisant comme accompagnement des minidisques sur lesquels la plage vocale a été supprimée. Cette étape des festivités est fortement appréciée des invités, jeunes et moins jeunes. Ils sont nombreux à se mettre à danser en agitant des billets de banque que leur tendent les participants ; puis, en quittant l'espace réservé à la danse, ils donnent l'argent à Rosa. Rien de surprenant à ce que celle-ci et son neveu encouragent la danse, non seulement pour l'ambiance ainsi créée, mais aussi pour le profit pécuniaire qu'ils en tirent. Ils se relayent pour interpréter des chansons pop sur l'accompagnement des minidisques jusqu'à ce qu'on leur annonce que la mariée est prête pour le *salom*.

Rosa se place alors près de l'entrée de la maison donnant sur la cour intérieure et se met à jouer du *dutar*. Parfois, elle interprète des chants traditionnels, comme *yor yor*. Lorsque la mariée – vêtue d'un habit de soie et de velours, richement brodé, la tête recouverte d'un voile vaporeux – et son entourage (ses «tantes») surgissent à l'entrée, Rosa entonne les vers du chant *kelin salom*. Pour la plupart, ces vers évoquent les membres de la belle-famille qui, un à un, s'approchent de la mariée pour lui souhaiter la bienvenue par un cadeau. Bien que partiellement improvisés, ces vers sont assez stéréotypés. A chacun des dix *kelin salom* auxquels j'ai assisté, Rosa jouait la même mélodie caractérisée par une échelle restreinte, facile à chanter, et un rythme proche du récitatif. Après chaque vers, un refrain commençant par «*salom salom kelin salom*» est entonné, notamment par les matrones, et les invités sont nombreux à souligner la cadence du chant en battant des mains. De plus, bien qu'interprété par Rosa, le chant comporte une dimension participative: les invités chantent souvent à l'unisson; de plus, les paroles sont adaptées à la personne qui, sur le moment, s'approche de la mariée pour lui offrir un cadeau. Il faut encore noter que les deux premiers vers de chaque *kelin salom* que j'ai entendu rendaient hommage, successivement, à Dieu et au Prophète. Voici la traduction des trois premiers vers d'un *kelin salom* que j'ai enregistré le 17 août 2002:

Kelin Salom interprété par Rosa Hodjaeva:

Yeru ko'kni nam qilgan
Ciel et terre ont été humidifiés
Ikki gulni bir qilgan
Deux fleurs ont été unies
Salom salom kelin salom
Bienvenue à la mariée
Avval hudoga salom
(Mais) hommage, d'abord, à Dieu

Ummatli deb jon bergan
Le Prophète insuffla l'âme à la communauté musulmane
Turnolarga don bergan
Il donna des semences aux grues
Salom salom kelin salom
Bienvenue à la mariée
Payg'ambarimizga salom
Hommage à notre Prophète

Doka rumol boshlarida
Sa tête recouverte d'un fin voile de soie

Porvonamiz qoshlariga
Notre papillon atterrit sur ses sourcils[3]
Qabul ailang buvijonlar
Reçois (la mariée), grand-mère
Sizga salom yor yor
Bienvenue à toi, grand-mère
Salom salom kelin salom
Bienvenue à la mariée
Buvijonlarimizga salom
Bienvenue à notre grand-mère

Chaque membre de la belle-famille s'avance donc vers la mariée qui se tient à l'entrée, puis, sur l'accompagnement du vers approprié, donne son cadeau aux «tantes», embrasse la mariée sur la joue et reçoit un cadeau symbolique en échange. Cela peut prendre du temps. Occasionnellement, le refrain du *kelin salom* est répété, si l'on n'ajoute pas des vers de remplissage. Le chant se poursuit jusqu'à ce que tout le monde ait salué la mariée. Les dons les plus onéreux – tapis, télévision, meubles, appareils électroménagers – sont présentés à la fin par les hommes de la famille. Une fois le *kelin salom* terminé, Rosa répond à quelques requêtes, généralement de musique pop, puis ramasse son matériel et s'en va. La fête se termine peu après, car les participants doivent se rendre au travail.

Musique et hiérarchie sociale dans le *kelin salom*

La performance d'un chant «traditionnel» comme le *kelin salom* souligne et renforce l'agencement hiérarchique des rôles au sein de la famille, encore que celui-ci tende à être subverti dans la vie de tous les jours. Il n'en demeure pas moins vrai que le principe d'une hiérarchie stricte basée sur l'âge et le sexe est central à l'idée de la tradition, les pratiques qualifiées de «traditionnelles» servant dans bien des cas à mettre en relief cette hiérarchie, comme l'illustre le fait que la première personne à faire son don lors du *kelin salom* est la grand-mère. De même, il s'agit bel et bien d'une fête de famille centrée sur les femmes. Les hommes se rassemblent souvent autour d'une table différente et dansent à part. Ils sont généralement aussi les derniers à faire leurs dons et à saluer la mariée, souvent par des présents extravagants. Si on est loin de toujours maintenir un ordre strict dans la présentation des cadeaux, il est en revanche essentiel que la première personne à saluer la mariée pendant le *kelin salom* soit la doyenne

3 Evoquer un papillon virevoltant autour d'une personne signifie lui dire de manière métaphorique qu'on l'aime bien et qu'on l'apprécie.

de sa belle-famille et que l'ultime présent, et aussi le plus extravagant, provienne de son beau-père.

Notre description synthétique du *kelim salom* montre également le rôle subalterne réservé à la mariée au sein de sa belle-famille. Habituellement, la mariée est entourée de ses tantes lorsqu'elle s'incline devant les membres de sa nouvelle famille. J'ai entendu de nombreuses blagues au sujet de ces tantes, dont on dit qu'elles forcent la mariée à faire une révérence aux personnes venues la saluer. Dans les rites que j'ai observés, je n'ai jamais constaté que la mariée soit réticente à le faire, mais comme son visage était recouvert d'un voile transparent, il m'était difficile de juger ce qu'elle ressentait véritablement à ce moment-là. D'un côté, on considère que les tantes et les matrones, en tant qu'elles incarnent la tradition, parviennent jusqu'à un certain point à amener la mariée à se conformer aux usages. D'un autre côté, le discours en vigueur semble laisser quelque place à la reconnaissance de l'insubordination dans le cadre même d'un rituel structuré en conformité avec la hiérarchie familiale.

Ce sont les femmes d'un certain âge qui connaissent les chants et entonnent les refrains du *kelin salom*, les transmettant ainsi à leurs cadettes, à la mariée elle-même comme aux invitées plus jeunes. Si, de toute évidence, Rosa a dû suivre un apprentissage différent pour jouer à l'occasion du *kelin salom*, le savoir musical se transmet de façon non professionnelle, d'une génération de femmes à l'autre, au sein des familles participant au rite A l'avenir, les innovations introduites par les femmes plus jeunes dans l'interprétation du *kelin salom* célébré dans le cadre familial jetteront une lumière sur l'évolution de la manière dont ces femmes conçoivent les hiérarchies traditionnelles et utilisent des *to'y* pour les mettre en évidence.

Kenneth George relève l'importance de la musique dans un contexte rituel en vue de la construction de la société, et précise que, « si la musique ne transcende guère les contraintes imposées par l'ordre social, elle permet néanmoins de leur imposer certaines limites, dans la mesure où elle joue sur le va-et-vient des rapports humains : tout événement accompagné de musique plonge dans le vécu, et toute musique charrie le son et l'empreinte du pouvoir symbolique et des hiérarchies sociales » (George 1993 : 1). Le chant du *kelin salom* met en relief l'accueil ritualisé de la jeune mariée et établit la priorité accordée à la préservation d'une tradition considérée comme ancienne et spécifiquement ouzbèke. Le chant du *kelin salom* porte ainsi la « signature sonore » des hiérarchies familiales et du rôle réservé aux jeunes femmes au sein de la famille. Il a (re)gagné en importance en tant que marqueur, à la fois, de l'histoire et de l'identité individuelle, tout en symbolisant – comme on le verra – un héritage national dont la promotion est assurée par les médias.

Tradition et modernité dans le *kelin salom*

En ouzbek, le terme « tradition » peut se traduire par *an'a* ou, parfois, *odat*. L'un et l'autre de ces termes renvoient à une pratique établie historiquement, connotant l'idée de tradition en tant que pratique ayant résisté au temps (*odat* signifie aussi « habitude »). La tradition à laquelle appartient le rituel du mariage ouzbek fait l'objet d'un certain degré d'invention au sens de Hobsbawm (1983), notamment sous l'effet du contrôle strict exercé sur les « pratiques arriérées » pendant l'ère soviétique, y compris la dépréciation du mariage traditionnel. Bien que de nombreuses familles aient continué à célébrer ce dernier, quelques-unes ont adopté le mariage à la russe, réputé plus « moderne ». L'une de mes interlocutrices ouzbèkes m'a parlé de son mariage « de Parti », conforme à l'idéologie laïque et moderniste du Parti communiste de l'époque, soit les années 1940. Sa petite-fille, qui s'est mariée après l'indépendance ouzbèke, a eu droit à un mariage ouzbek « traditionnel » avec un *kelin salom* – ce dernier continuant d'être considéré (ou collectivement inventé) comme une « tradition » familiale, en dépit de la rupture avec les pratiques matrimoniales traditionnelles survenue sous la domination soviétique. Mes données de terrain suggèrent néanmoins que ceux qui s'adonnent à des rites comme le *kelin salom* y voient une tradition à proprement parler, c'est-à-dire profondément ancrée dans l'histoire.

Or, pendant que j'assistais aux *to'y*, nombreux étaient ceux qui s'évertuaient à m'expliquer que les cérémonies en question n'étaient que partiellement traditionnelles. On cherchait à me faire comprendre que la vie urbaine et la vie moderne en général signifiaient que le maintien de la tradition allait de pair avec l'introduction d'éléments nouveaux dans les cérémonies. Du point de vue musical, l'innovation la plus flagrante est constituée par les airs pop qui accompagnent la danse au cours de la fête précédant le rite nuptial. D'autres exemples sont l'amplification des instruments traditionnels et la réverbération ajoutée à l'amplification des voix.

On m'a souvent conseillé de me rendre dans les zones rurales si je voulais vraiment voir et entendre du traditionnel. Les gens semblaient croire que les noces célébrées dans un cadre urbain étaient dépréciées précisément en raison de leurs éléments modernes. A mon sens, cela montre combien la culture ouzbèke valorise une certaine idée de l'authentique. Or, inversement, l'incorporation d'éléments traditionnels au mariage célébré en ville montre que les Ouzbeks accordent suffisamment d'importance à leurs traditions pour leur faire une place dans la vie moderne et citadine, trouvant ainsi une manière de mettre en scène simultanément tradition et modernité. Comme l'a dit James Clifford : « Les identités du XX^{e} siècle ne supposent plus ni cultures ni traditions continues. Partout des individus et des groupes improvisent des cérémonies locales à partir de passés (re)cueillis, en puisant dans les médias, les langues et les symboles étrangers » (Clifford 1996 : 22). Avec son occidentalisation marquée (même si les paroles des chansons sont en ouzbek), la musique populaire constitue une dimension

Fig. 1 : Rosa Hodjaeva, musicienne de mariage, jouant du *dutar* (photo : Tanya Merchant, 2002).

sonore importante de tout *to'y* urbain, y compris le *kelin salom*. Même le moment le plus traditionnel des festivités, à savoir le chant du *kelin salom*, fait subtilement état d'éléments musicaux modernes, en raison du *dutar* électro-acoustique et des effets de « réverb ». Mais tout cela ne semble guère affecter le besoin de s'adonner au rite ; bien au contraire, les gens semblent y voir une manière de rehausser ce dernier. Comme Rosa se servait d'un micro, toute l'assemblée dans la cour intérieure l'entendait clairement et parvenait à bien distinguer les paroles du chant. Pareille alliance entre tradition et modernité permet ainsi aux Ouzbeks citadins de renouer avec leur identité ethnique telle qu'ils la voient préservée dans la vie rurale et villageoise.

Cette manière de valoriser et de maintenir la tradition est contrebalancée par les efforts que de nombreux individus entreprennent à la faveur de la modernité – leur recherche d'un équilibre les amenant à osciller en permanence entre les deux. Ces « traditions modernes » deviennent une réalité pour ceux qui s'y adonnent, même si une telle pratique au sein de telle ou telle famille est récente ou qu'elle a été interrompue sous le régime soviétique. Nombre des pratiques décrites ci-dessus sont en train d'être (ré)inventées, voire dotées de nouvelles significations. Ce processus implique notamment une certaine réification des Ouzbeks en tant que nation et groupe ethnique. Cette réification s'étend aux traditions

que les Ouzbeks revendiquent comme faisant partie intégrante de leur culture. En suivant Rogers Brubaker, je tiens cependant à souligner qu'en traduisant ce processus par le concept de «réification», je ne veux pas le qualifier d'impur ou de trompeur. Brubaker nous dit, en effet, qu'«en tant que processus social plutôt que pratique intellectuelle, la réification se loge au cœur même du phénomène du nationalisme» (Brubaker 1996: 15). Qu'on l'appelle invention de la tradition ou réification de la culture nationale, il s'agit en tout cas d'une pratique significative pour ceux qui la perpétuent. Indubitablement, le *kelin salom* et l'ensemble des rites et festivités qualifiés de traditionnels dans la culture ouzbèke représentent des aspects importants de la manière dont les Ouzbeks négocient la construction de leur identité à l'ère post-soviétique.

Traditions familiales et identité nationale

Depuis son indépendance en 1991, l'Ouzbekistan est engagé dans un processus de maintien et de renégociation de son identité nationale. Cette identité doit être différente de celle d'autres nations, tout en mettant en relief la solidarité et la spécificité de la vie et de la culture ouzbèkes, lesquelles sont ensuite naturalisées comme étant confinées aux frontières de l'Ouzbekistan. La création d'une identité ouzbèke vise à susciter l'idée d'une «communauté imaginaire» réunissant tous les citoyens du pays (Anderson 1991). Le rituel tout comme les styles musicaux peuvent servir de base aux citoyens pour se reconnaître dans leur spécificité nationale – la nation ainsi imaginée faisant partie de la manière dont tout un chacun négocie son identité. Critique de cette vision, Trinh Minh-ha (1997: 415) se demande cependant si l'identité peut être vue comme autre chose qu'un simple sous-produit d'une manière de malmener le vécu, laquelle ne suscite pas plus une identité cohérente qu'une altérité sans conséquence (1997: 415). Or, dans le cas de l'Ouzbekistan, l'altérité est lourde de conséquences. En se disant appartenir à la nation de l'Ouzbekistan et au groupe ethnique des Ouzbeks, on doit justifier du même coup le sentiment national et la différence revendiquée par rapport aux autres groupes de la région. Dans ce processus, un rôle crucial revient aux pratiques traditionnelles qui sont ainsi mises à contribution par les médias. Indépendamment des excès auxquels ceux-ci se livrent parfois dans ce domaine, ces pratiques revêtent néanmoins une signification profonde dans la vie ouzbèke. Les symboles sonores et visuels caractéristiques des *to'y* aident les Ouzbeks à construire leur identité individuelle, que celle-ci soit conforme à l'imagerie dominante ou qu'elle s'élabore en dialogue avec elle.

Toujours d'après Minh-ha, la construction identitaire implique la recherche d'une vérité historique, recherche «du moi perdu, pur, vrai, réel, originel, authentique, souvent situé par rapport à un processus d'élimination de tout ce qui est

considéré comme autre, superflu, faux, corrompu ou occidentalisé» (Minh-ha 1997 : 415). Cette remarque s'applique en particulier aux traditions et, partant, à l'identité ouzbèkes en tant qu'elles furent mises de côté pendant sept décennies de règne soviétique. La résurgence nationaliste s'accompagne d'une recherche identitaire au travers de pratiques dont on pense qu'elle sont anciennes, voire antérieures à la domination russe et soviétique. Or, cette quête ouzbèke du passé et de l'authentique ne s'accompagne pas du rejet de tout ce qui est occidentalisé, comme l'affirme Minh-ha ; si rejet il y a, il concerne surtout l'athéisme imposé d'en haut et le multinationalisme propre à l'Union soviétique. Sur cette base, il devient possible d'incorporer des éléments modernes à la tradition, dans la mesure notamment où la résurgence de la tradition ouzbèke n'est pas une réaction à la modernité de type occidental. Il s'agit plutôt d'une réaction à la politique soviétique, voire d'une manière de la surmonter, si bien que les traditions ainsi invoquées, tout en se « modernisant » jusqu'à un certain point, restent significatives pour les individus qui en font usage et, à ce titre, préservent un lien avec le passé.

Qu'en est-il du rapport entre la construction identitaire telle que nous venons de l'esquisser et la question du genre ? D'après Anne McClintock, « l'histoire montre que la nation équivaut à l'institutionnalisation des *différences* sexuées, puisque le pouvoir des hommes au niveau de la nation dépend de la construction antérieure des différences *entre les sexes* » (McClintock 1997 : 89 ; les soulignements sont repris de l'auteur). La différence sexuée semble donc inhérente au mouvement nationalitaire. Plus loin, McClintock rapporte ce processus à ce qu'elle appelle le « trope familial » (1997 : 91), à savoir la construction d'une famille idéale avec ses rôles spécifiques, servant à naturaliser les différences entre les sexes qui, à leur tour, soutiennent l'idéal nationaliste. L'analyse de McClintock nous montre que les rites familiaux sont d'une importance vitale au projet de construction nationale et au maintien du rôle des sexes à l'appui de cette dernière.

L'importance et la naturalisation de l'unité familiale et des rôles individuels qui la caractérisent sont mises en évidence par la télévision ouzbèke, elle-même sous contrôle de l'Etat qui en assure par ailleurs largement la gestion. Divers clips vidéo, courts-métrages et émissions renforcent l'idée d'une famille bien soudée dont chaque membre remplit un rôle clairement défini. Ici comme dans la plupart des sociétés humaines, les femmes sont appelées à s'occuper des membres plus faibles de la famille, leurs activités se limitant le plus souvent à la vie domestique. Toutes les relations familiales sont ordonnées en fonction du principe de la priorité de l'âge. C'est donc un rôle bien déterminé au sein du « trope familial » qui attend la jeune mariée, un rôle clairement mis en évidence dans le rituel du mariage. Les images médiatisées et omniprésentes donnent le portrait d'une jeune femme belle, modeste, calme et soumise, qui adore son mari et travaille dur pour sa belle-famille. Bien évidemment, cette image ne correspond pas toujours à la réalité. La situation est nettement plus complexe, même là où la mariée intègre sa belle-famille sans problèmes et y assume pleinement ses tâches. Il n'en demeure pas moins vrai

que le rite du *kelin salom* sert à «enculturer» l'ensemble des participant(e)s au «trope familial» ouzbek. De cette manière, en décidant de célébrer ce rite féminin traditionnel, on participe à la négotiation et au maintien d'une identité ethnique et nationale ouzbèke à travers le renforcement du «trope familial» et des rôles sexués qui le sous-tendent.

Conclusion

La cérémonie du *kelin salom* fait état d'un mélange d'éléments traditionnels et modernes qui renforce certains idéaux culturels et sociaux. En définissant le cadre spatio-temporel du rite, le chant du *kelin salom* marque une allégeance aux pratiques traditionnelles et à la répartition traditionnelle des rôles au sein de la famille. Mais le *kelin salom* comporte en même temps des éléments modernes qui se manifestent notamment au cours de la fête (c'est-à-dire indépendamment du rite), sans être complètement absents du chant rituel lui-même. L'incorporation d'éléments modernes aux rites féminins ouzbeks, de même que le débat social animé au sujet des pratiques rituelles et des traditions dont celles-ci dérivent, met en évidence la pérennité de la tradition. Sans vivre dans le milieu rural et sans nécessairement se vouer quotidiennement à la préservation de la tradition, les Ouzbeks semblent valoriser du moins le maintien de certaines pratiques rituelles en rapport avec des moments cruciaux du cycle de la vie individuelle. Les instruments de musique et les chants traditionnels sont devenus des marqueurs importants, non seulement du maintien de la tradition, mais encore d'une ouverture sur la modernité et de la construction d'une identité nationale.

Références

ABU-LUGHOD Lila
1998 «Introduction: Feminist Longings and Postcolonial Conditions», in *Remaking Women: Feminism and Modernity in the Middle East*, Lila Abu-Lughod (ed). Princeton, NJ: Princeton University Press.

ANDERSON Benedict
1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2nd edition. London: Verso.

BRUBAKER Rogers
1996 *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe.* Cambridge: Cambridge University Press.

CLIFFORD James
1996 *Malaise dans la culture: l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle.* Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-arts (1e éd. 1988).

GEORGE Kenneth M
1993 «Music-Making, Ritual, and Gender in a Southeast Asian Hill Society». *Ethnomusicology* 37(1): 1-27.

HOBSBAWM Eric
1983 «Introduction: Inventing Traditions», in *The Invention of Tradition*, Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds). Cambridge: Cambridge University Press.

McCLINTOCK Anne
1997 «No Longer in a Future Heaven: Gender, Race, and Nationalism», in *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Anne McClintock, Aamir Mufti, Ella Shohat (eds). Minneapolis: University of Minnesota Press.

MINH-HA Trinh
1997 «Not You/Like You: Postcolonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference», in *Dangerous Liaisons: Gender Nation and Postcolonial Perspectives*, Anne McClintock, Aamir Mufti, Ella Shohat (eds). Minneapolis: University of Minnesota Press.

SULTANOVA Razia
1998 «Music and Identity in Central Asia. Introduction», in *Ethnomusicology Forum, Special issue on Central Asian Music* 14/2: 136-137.

RÉSUMÉ Les femmes accordent une grande importance au mariage, qui représente pour elles un rite de passage à l'âge adulte et à la maternité. Le présent article porte sur la musique accompagnant le *kelin salom* ou accueil de la belle-fille, l'une des nombreuses étapes du mariage ouzbek. En étudiant le *kelin salom* tel qu'il se déroule aujourd'hui en milieu urbain, je voudrais montrer comment ce rite met en relief l'entrecroisement, voire la coexistence du traditionnel et du moderne. De plus, je me propose de faire ressortir la double dimension du *kelin salom* en tant qu'il assure la pérennité d'une certaine représentation traditionnelle de l'identité de genre et de la hiérarchie, tout en articulant des idées et des sentiments de type nationaliste.

Femmes mollah et cérémonies féminines de deuil en Azerbaïdjan

Estelle Amy de la Bretèque

Dans les sociétés occidentales, la mort tend à être déniée (Thomas 1975; Aries 1977), reléguée dans les discours de l'actualité, du démographique ou du médical. La mort nous indispose: à force de la désacraliser, elle est devenue tabou. En Azerbaïdjan, malgré soixante-dix ans de soviétisation, ce n'est pas le déni de la mort qui prévaut, mais le modèle d'une mort maîtrisée, au sens traditionnel, c'est-à-dire une image, non de rupture, mais de passage, qui donne lieu à l'observation de rites complexes concernant les défunts et la communauté des vivants. Des pratiques s'étendant sur plusieurs semaines assurent au défunt une intégration réussie dans le monde de l'au-delà et affermissent le groupe social dans la certitude que l'ordre naturel est de nouveau possible. Dans la péninsule d'Apchéron, pendant la période soviétique, les représentations traditionnelles de la mort côtoyaient des enterrements civils de citoyens soviétiques athées, enterrés au son de marches funèbres. Depuis la fin de l'URSS et l'accès du pays à l'indépendance (1991), les traditions azéries et la religion musulmane sont redevenues «légales», entraînant un renouveau, au grand jour, de pratiques auparavant quasi abandonnées ou cachées. C'est particulièrement vrai dans la péninsule d'Apchéron, objet de cette étude, puisque la capitale, Bakou, située sur cette péninsule, était sûrement le lieu le plus soviétisé d'Azerbaïdjan. Cependant, les traditions religieuses sont encore très fortes dans cette région majoritairement chiite[1]: les pouvoirs soviétiques avaient remarqué qu'au sein des populations chiites, le «sentiment religieux» était plus difficile à «éliminer» que dans les régions sunnites (Benningsen et Enders Wimbush 1985: 142).

---

1 Les Azéris d'Azerbaïdjan sont en majorité chiites (75% contre 25% d'Azéris sunnites) (Benningsen et Enders Winbush 1985: 132). La péninsule d'Apchéron est en grande majorité chiite.

Les femmes mollah : statut social et tâches rituelles

Dans le monde chiite, le terme « mollah » est utilisé pour désigner les religieux du bas de la hiérarchie. En Azerbaïdjan aujourd'hui, comme l'enseignement et la hiérarchie n'y sont que peu institutionnalisés (en comparaison notamment avec l'Iran), il semble qu'il n'y ait pas de titre de mollah : ce sont les individus eux-mêmes qui, au terme d'une formation, se déclarent mollah.

La vocation de mollah se manifeste en général après la quarantaine. Les femmes mollah sont donc toutes mères d'enfants assez grands, et ont éventuellement exercé une autre profession auparavant. Dans de nombreux cas, les éléments déclencheurs de vocation sont identiques : c'est souvent par héritage familial, ou en raison d'un deuil inachevé, qu'on devient mollah. Dans les deux cas, les femmes mollah se réclament d'une souffrance personnelle extrême pour expliquer leur vocation. L'apprentissage du métier de femme mollah ne se fait que peu dans les *mèdrèsè*[2], celles-ci étant surtout fréquentées par les hommes ; il se fait auprès d'un membre de leur famille ou auprès d'un maître, si possible femme. Lorsque l'enseignement est dispensé par un homme, celui-ci enseigne la théorie, mais ne peut transmettre le répertoire musical des cérémonies, propre aux femmes. L'élève apprend alors par imprégnation auprès d'autres femmes mollah.

Les femmes mollah sont les dépositaires des traditions funéraires. Ce sont elles qui dirigent les *tèziyè*[3], cérémonies de deuil féminines (les hommes aussi ont leurs cérémonies, dirigées par un mollah). Les tâches rituelles des femmes mollah sont essentiellement liées à la période de deuil. On peut cependant signaler qu'elles participent souvent aux « baptêmes » des nouveau-nés[4] et aux mariages par des récitations de prières. Elles visitent aussi les malades et les mourants et sont appelées à contrer les mauvais sorts, éloigner le mauvais œil et repousser les mauvais esprits. Les femmes mollah sont professionnelles, elles sont payées pour leurs actions rituelles. Le paiement varie en fonction de la richesse de la famille. Parfois la mollah est rémunérée en nature (viande de mouton, sucre...). Les femmes mollah affirment toutes que pleurer les morts est un devoir absolu et sont prêtes à officier sans rémunération.

L'image des femmes mollah dans la société azérie est plutôt ambiguë : ces femmes « dévouées à Dieu » véhiculent un imaginaire parfois négatif. Il est certain qu'elles ont acquis par leur âge, leur statut de mères de famille et de lettrées (elle doivent savoir lire au moins l'azéri[5]), une place « respectable » dans la société.

---

2 De l'arabe *madrassa*, lieu d'étude ; désigne les écoles coraniques.

3 De l'arabe *taziya*, mot formé sur la racine *taazi* qui signifie condoléances. Ce terme est aussi employé pour désigner les représentations de théâtre religieux qui, pendant le mois de *moharram*, commémorent le martyre de Hussein, fils d'Ali, et de ses compagnons tués à Kerbela par les Omeyyades en 680. Ces représentations existent en Iran aujourd'hui, mais elles ont peu à peu disparu en Azerbaïdjan durant la période soviétique.

4 Cérémonie appelée *Ad Goïdi*. *Ad* et *goïdi* signifient respectivement en azéri : « prénom » et « donner ».

5 Les mollah sont censées connaître l'arabe. Dans la pratique, les femmes lisent souvent l'arabe en phonétique, écrit avec les caractères cyrilliques,

Elles sont estimées à la fois pour leur capacité à soulager les maux, et en tant que personnes religieuses, donc investies d'un pouvoir divin. Cela est particulièrement vrai lorsque les mollah sont *seyyd*, c'est-à-dire descendants de la famille du Prophète[6]. Pourtant, les femmes mollah semblent faire peur: elles sont signe de mauvais augure. Les mollah sont en effet surtout appelées dans le cas de funérailles et deviennent ainsi indissociables de la mort: elles la rappellent et peut-être a-t-on même peur qu'elles la provoquent. De plus, les femmes mollah sont parfois itinérantes: elles vont de cérémonies en cérémonies; elles attendent devant les mosquées que quelqu'un vienne les chercher sans savoir vraiment où celui-ci va les emmener, sans connaître forcément le défunt ni sa famille. Ces caractéristiques les rapprochent des diseuses de bonne aventure, des voyantes et des femmes qui pratiquent la magie noire. On trouve toutes ces catégories de femmes devant les mosquées. Si les femmes mollah affirment ne pratiquer en aucun cas la magie noire, elles y sont souvent associées dans l'imaginaire populaire, notamment en raison de leur familiarité avec la mort. Si elles ne sont pas du côté des forces obscures, on leur attribue quand même un pouvoir effectif sur les individus ou sur le déroulement des événements. Elles se sentent investies d'un pouvoir divin et disent obtenir l'aide de Dieu pour accomplir des miracles (souvent liés à des convalescences). Seraient-elles alors des magiciennes, des sortes de bonnes fées ? Leur image ne correspond pas à ces caractéristiques. Cependant, dans le respect et la crainte qu'elles inspirent, on peut déceler une croyance en un pouvoir miraculeux[7].

Cette dualité est due aux tâches rituelles des femmes mollah et aux représentations qu'elles suscitent, qui reflètent un rapport ambigu à l'islam. Si les Azéris de la péninsule d'Apchéron se disent musulmans et affirment accepter les valeurs de l'islam, ils semblent vivre une religion autre, un syncrétisme dans lequel les croyances islamiques et païennes se mêlent, en particulier dans le monde des femmes (Farkhadova 1991 : 15). Ce sont surtout les femmes qui se recueillent auprès des lieux saints[8], qui pratiquent et croient en la magie et qui

---

ou, plus récemment, latins. Elles ne comprennent bien souvent ce qu'elles disent que grâce à la traduction en azéri qui se trouve sur la page d'en face. (*cf* par exemple Efendieva 2001 : 181).

6 Les *seyyd* sont nombreux en Azerbaïdjan et très respectés par la population. Il y a de nombreux lignages de *seyyd* usurpés.

7 Dans de nombreuses cultures, le pouvoir magico-religieux des pleureuses semble être une caractéristique inhérente à leur tâche. *Cf* notamment Tolbert 1990; 41.

8 Les lieux saints peuvent être des mausolées, des tombes, des arbres, des sources, des rochers ou de petits monuments. Leur origine peut être préislamique animiste, zoroastrienne ou chrétienne (Benningsen et Lemercier Quelquejay 1986:189). On peut remarquer que ces lieux saints sont surtout restés vivants dans les zones à majorité chiite que sont le sud et l'est de l'Azerbaïdjan ainsi que la péninsule d'Apchéron (région de Bakou). Dominique et Janine Sourdel (1996: 661-666) qualifient ces pèlerinages de « manifestations de la piété populaire, largement répandue en islam [...] faisant partie intégrante du chiisme ». La péninsule d'Apchéron compte trois grands lieux de pèlerinage:

– *Ali Ayagy*, village de Buzovna, district de Mashtaga. Le mausolée contient un rocher portant l'empreinte du pied d'Ali, le gendre du prophète.

– *Pir Sayid mazar*, village de Nardaran, district de Mashtaga

– *Khizr Zende mazar* (ou *Nabi Khizr* ou *Khizr-Iliyas*), mausolée de Saint Khizr près du village de Merdekan.

Fig. 1: Au cimetière du village de Govsan (péninsule d'Apchéron) le premier jeudi après la mort d'une vieille femme. Septembre 2001 (Photo Estelle Amy de la Bretèque).

sont attachées aux *tèziyè*, rituels féminins faits pour les femmes, en particulier pour les mères (Farkhadova 1991:13-14).

Les femmes mollah sont en marge de la société; elles ne sont pas entièrement dans la norme; elles sont liées à tous les moments incertains, à toutes les périodes de passage. Leur contact n'est pas anodin, il rapproche de zones de passage dangereuses, de périodes fragiles de la vie: contact périlleux, mais nécessaire au bon déroulement de la vie.

Les femmes mollah sont indispensables au bon déroulement des cérémonies de deuil (*tèziyè*). Celles-ci ont lieu durant la période de deuil, qui dure en général quarante jours. Elles se déroulent le jour de la mort[9], puis le troisième et le septième jour, et tous les jeudis jusqu'au quarantième jour, marqué par la cérémonie de levée de deuil qui achève et entérine la séparation entre les vivants et le mort (l'âme est dite monter au ciel le quarantième jour)[10]. Il y a souvent aussi une dernière cérémonie à la date anniversaire de la mort.

Les *tèziyè* des femmes se déroulent toujours dans un endroit clos: dans une maison, sous une tente, dans une cour, ou même au restaurant dans les

---

9 Ou le lendemain lorsque le décès a eu lieu en fin de journée.

10 Les chiffres 3, 7 et 40 sont très présents dans les rituels de la région: on retrouve des similarités dans la fréquence des rituels, dans des traditions caucasiennes (Bakhnoul 1990; 155), en Asie centrale (Doubleday 1988; 51), dans les Balkans (Andreesco et Bacou 1986; 52), etc. On les trouve aussi dans ces textes sacrés que sont la Bible et le Coran.

milieux aisés de la capitale. Les femmes, ainsi protégées des regards extérieurs, peuvent mieux se laisser aller à leur douleur. Elles se disent plus libres de se frapper, de pleurer, d'avoir le visage rouge et gonflé. Cette situation rituelle est conforme au mode de vie des femmes, qui, traditionnellement, se réduit plutôt à un cercle privé. Les *tèziyè* des hommes peuvent en revanche se dérouler sous un simple auvent.

Les femmes qui participent à ces cérémonies ont en général plus de 40 ans. Les quelques jeunes femmes présentes sont de la famille proche du défunt, et elles sont le plus souvent mariées et mères. En effet, être à proximité de morts est souvent pensé comme étant une cause de stérilité, tare attribuée dans tous les cas aux femmes et non aux hommes (Nicolas 1972:19). Les femmes non mariées se dispensent volontiers de ces rituels dangereux où elles pourraient se faire posséder par des énergies mauvaises[11]. Les mères, plus âgées et aguerries, ont moins à craindre des forces obscures et peuvent sans danger mener à terme le passage du mort dans l'autre monde. Le *tèziyè* est un rituel de mères. Ces femmes, parce qu'elles ont donné la vie, se disent plus à même de pleurer des vies perdues.

Etapes du rituel

Le nombre de participantes est en général important (parfois plus d'une centaine). Dans les villages, toutes les femmes sont invitées, et il est mal vu de refuser d'assister à une cérémonie. Les mollah sont parfois secondées de pleureuses ou d'aide-mollah qui peuvent diriger certains chants ou aider à la lecture de prières[12].

Durant le *tèziyè*, les participantes sont assises en cercle, en général au sol. La cérémonie commence par des prières en arabe (notamment la *fatihe*[13]) et en azéri, récitées par la mollah. La mollah entame ensuite les *mèrsiyè*[14] (*mèrsiyèlèr* au pluriel), chants à faire pleurer. Les femmes reprennent le refrain avec la mollah.

---

11 Les quarante jours qui suivent la mort sont dangereux pour la famille du mort en général, et en particulier pour les femmes enceintes et les enfants qui sont souvent éloignés des lieux. Il est dit que de mauvais esprits peuvent rôder dans la maison du mort pendant la période de deuil (Efendieva 2001 : 42). On peut remarquer que l'éloignement des femmes enceintes et des enfants est une pratique qui ne se limite pas aux Azéris d'Azerbaïdjan, mais semble présente dans une aire culturelle beaucoup plus vaste (voir notamment Courthiade 1995).

12 Les pleureuses sont parfois les élèves des femmes mollah qu'elles secondent. Elles se forment ainsi sous l'œil de leur maître. Les aide-mollah ne sont pas toujours présentes : elles ne sont pas indispensables au rituel.

13 De l'arabe *fatiha* qui signifie liminaire. C'est le nom de la première sourate du Coran qui est un élément constitutif du *namaz*, la prière rituelle.

14 De l'arabe *marthiya*, thrène.

Fig. 2 : *Tèziyè*, village de Govsan (péninsule d'Apchéron). La mollah (quatrième à droite) tient son cahier de *mersiyè*. A sa droite, la fille de la défunte. Septembre 2001 (photo Estelle Amy de la Bretèque).

Pendant toute la durée du chant, elles frappent lourdement la pulsation sur leurs cuisses. Ces chants sont très longs et répétitifs, tant au niveau de la mélodie que des paroles. Les participantes se mettent progressivement à pleurer, à gémir, à renifler. Au début, la mollah ne pleure pas, elle chante d'une voix grave et tendue. Au bout d'un moment (souvent plus d'une demi-heure) elle casse le rythme du *mèrsiyè* et enchaîne avec les *laïlaïlar*[15], lamentations. Elle commence à pleurer le mort. Elle est ensuite relayée par d'autres femmes de l'assemblée dont les pleurs s'enchaînent de façon continue, ponctués par les interjections vocales des autres femmes de l'assemblée. Quand les lamentations s'estompent, la mollah clôt la séquence par la prière de la *fatihe*. Puis les femmes partagent le repas rituel (*ehsan*), composé au minimum de *khalva* (sucrerie faite d'un mélange de farine, de sucre et d'huile) et de thé[16]. Le repas est conclu par le chant de l'*ehsan*, un chant de remerciement à Dieu pour le repas. Le chant se termine par une prière. Les femmes se rincent ensuite le visage, salé par les larmes, avec de l'eau de rose.

15 J'utiliserai le terme *laïlaïlar* au pluriel, tel qu'il est employé par les femmes mollah. Le singulier *laïlaï* n'est utilisé que pour désigner les berceuses. J'utiliserai par contre le terme *mèrsiyè* au singulier (il est employé au singulier comme au pluriel par les femmes).
16 Lorsque la famille a les moyens, elle sert un repas complet composé en général de *plof* (plat à base de riz). La *khalva* et le thé sont toujours présents (Farkhadova 1991 : 11 ; Efendieva 2001 : 44) Dans certains *tèziyè* auxquels j'ai assisté, le repas se composait de *bozmach* (bouillon salé de pommes de terre bouillies, de pois et de boulettes de viande de bélier hachée mélangées à du riz).

La souffrance dans les *tèziyè*

Dans les *tèziyè*, l'émotion et la douleur sont fondatrices du rituel. Les *mèrsiyè* sont des chants collectifs, répétitifs et lancinants, censés amener les femmes à pleurer. Ce sont des lamentations collectives, à la différence des *laïlaïlar* qui sont des lamentations individuelles. Les paroles des *mèrsiyè* ont deux grandes thématiques: le rappel du drame de Kerbela[17], fondateur de l'exacerbation de la souffrance dans le chiisme (Richard 1991 : 20), et de l'expression de souffrance face à l'épreuve du vide provoqué par la mort. Dans les *mèrsiyè*, les mollah comparent les défunts aux saints morts à Kerbela: Fatima si c'est une femme, Hassan et Hussein[18] si c'est un homme. Les défunts sont ainsi élevés au rang de personnages exemplaires. Voici par exemple un extrait de *mèrsiyè* chanté par la mollah le premier jeudi après la mort d'une vieille femme du nom de Fatima. Sa fille était présente dans l'assemblée.

Ouvre les yeux, mère Fatima,
Dis-moi quelle est ta douleur ?
Ouvre les yeux, regarde-moi.
Dis-moi, de quoi souffres-tu ?
Ma mère blessée, quelle est ta souffrance ?
Ma jolie mère, dis-moi ce qui te fait mal.

Madame Fatima a ouvert les yeux,
Elle a embrassé sa fille Zeyneb,
Et a dit: prends patience, ma fille,
j'ai la côte cassée, j'ai très mal.
J'ai beaucoup de malheurs
Ma blessure me fait mal.
Ma mère blessée, quelle est ta souffrance ?
Ma mère, dis-moi ce qui te fait mal.

...

Regarde ton Hassan comme il est blême,
Regarde ton Hussein comme son cœur sanglote.

---

17 Kerbela (ou *Macchad Hussein*, «lieu du martyre de Hussein»), situé à 90 kilomètres au Sud de Bagdad, est un des centres de pèlerinage les plus importants du chiisme. C'est là que Hussein et ses compagnons ont été tués en 680 par les Omeyyades. Le chiisme a développé la notion de martyre et d'injustice qui passe notamment au travers de la représentation et transmission du drame de Kerbela. Autre élément important: la souffrance, par laquelle il est possible d'obtenir les faveurs de Dieu (je suis malheureux, je mérite d'être récompensé).

18 Hassan et Hussein sont les fils d'Ali, cousin et gendre du prophète, et de Fatima, fille du prophète. Tous ces personnages ont une importance fondamentale dans l'islam chiite.

Il dit chère mère qu'est-ce qui te fait mal ?
Ma mère blessée, quelle est ta souffrance ?
...

Ma mère, tu n'as que dix-huit ans, ne me quitte pas
Mère, n'abandonne pas ta fille,
Dis-moi de quoi tu souffres.
Ma mère blessée, quelle est ta souffrance.
Ma jolie mère, qu'est-ce qui te fait mal ?
...

Tu dors si paisiblement, tu devais être fatiguée.
Tu es vivante, tu n'es pas morte.
Tu dors éternellement entre les bras de ta mère.
Ma mère tu es vivante, tu n'es pas morte.
Laï, laï, ma mère laï, laï...
...

Les saisons et les années passent
Mais les fleurs que tu avais plantées fleurissent toujours.
Tout le monde te souhaite une paix éternelle,
Ma mère, tu n'es pas morte.
...

Ma fleur a flétri,
Mes désirs et mes vœux se sont tus,
Mon âme en peine me dit que tu es vivante, tu n'es pas morte.
Je ne peux plus dormir,
Tu me souhaitais toujours de beaux rêves.
Ma mère, tu n'es pas morte,
C'est toi qui as donné la vie,
Le monde ne peut vivre sans mère.
Que ton sommeil soit paisible,
Mère, dors bien,
Ma mère, tu es vivante, tu n'es pas morte,
Laï laï ma mère laï laï.

Dans ce chant, la mollah fait référence à Fatima, fille du Prophète et femme d'Ali, qui serait morte dans des souffrances terribles. Fatima, la défunte, est associée à la Fatima mythique. Elle a les mêmes souffrances, les mêmes enfants (Hassan et Hussein) qui souffrent à sa mort. La mort est une douleur pour tous.

La mort, rejetée comme telle, est comparée au sommeil. « Laï laï » signifie berceuse et « dodo » : ce sont les onomatopées que les mères fredonnent à leurs

enfants pour les endormir. Comparée au sommeil, la mort paraît moins dure, elle est contournée, on caresse l'espoir d'un réveil.

Les *laïlaïlar* sont chantés individuellement par les femmes. Les paroles sont plus libres que dans les *mèrsiyè*. Les femmes font souvent référence à des événements de la vie du défunt. Les *laïlaïlar* ont toutes les caractéristiques des pleurs: sanglots, reniflements, tensions de la voix, gémissements... Les *laïlaïlar* des mollah sont souvent appris à l'avance, à la différence de ceux des autres femmes qui sont improvisés.

Les pleurs sont traditionnellement vus comme des remèdes. Dans le *tèziyè*, les femmes disent qu'elles sont soulagées par les pleurs, elles se sentent mieux après avoir pleuré. Dans le cadre des *tèziyè*, la douleur a besoin de s'extérioriser face à la mort. Les lamentations et les chants sont des déversoirs de la douleur. La mollah est l'acteur rituel déclencheur des pleurs. Ces pleurs varient en intensité en fonction du chagrin, en fonction du défunt, de sa place dans la société et des relations de parenté entretenues avec lui.

Les balancements répétitifs du haut du corps, d'avant en arrière, rappellent le bercement d'un enfant. Cette comparaison peut être renforcée par les nombreuses allusions au sommeil et aux berceuses, dans les *mèrsiyè* et les *laïlaïlar*: on berce le mort. De plus, l'appellation des *laïlaïlar* marque un lien fort entre les berceuses et les lamentations, puisqu'elles sont désignées par le même terme[19]. Dans les *tèziyè*, la pratique des balancements semble à la fois bercer les vivants et les amener à un état hors du temps, un état second entre veille et sommeil (ou métaphoriquement entre vie et mort) au cours duquel la communication avec le défunt peut plus facilement s'établir.

Les femmes mollah exécutent elles aussi les balancements, les frappes sur la poitrine et les cuisses. Elles disent devoir cependant montrer un peu de retenue et de réserve pour que le «chaos ne prenne pas pied». Ce sont elles qui veillent au bon déroulement de la cérémonie: leur expression de la souffrance est contrôlée et maîtrisée, mais en même temps elles sont initiatrices de l'expression de la souffrance des autres. M. Granet écrit à ce propos: «Les gestes de la douleur ne peuvent être de simples réflexes physiologiques ou psychologiques, désordonnés, individuels, spontanés; ils sont tout à la fois les rites de cérémonies réglées, les mots et les formules d'une langue systématisée» (Granet 1922: 111).

L'expression de la douleur, à travers toutes ces manifestations socialement codifiées, facilite le travail de deuil. La ritualisation et le jeu psychodramatique donnent aux actrices de la scène le sentiment d'avoir joué leur rôle et de s'être acquittées de leurs «devoirs», tant envers le mort, qu'envers les vivants. La souffrance est fondatrice du rituel. La mollah, acteur rituel de première importance, dirige les flux émotionnels afin de rétablir l'ordre social bousculé par la mort (Khouri 1993: 26; Thomas 1985: 121-122).

---

19 Le lien entre lamentation et berceuse mériterait une étude à part. Pour plus de renseignements voir notamment Farkhadova (1991:13) et Ivanov (1994:40-43).

Dans ces cérémonies-soupapes, les mollah sont les catalyseurs de la souffrance des femmes, elles la font sortir, l'extériorisent pour mieux soigner les blessures internes. Leur rôle thérapeutique dans le cadre du deuil est fort. En ce qu'elles soulagent l'âme, elles se doivent de maîtriser, de contrôler leur propre souffrance: pleureuses et initiatrices de pleurs, leur douleur est dosée, même si elle est réelle. Si les femmes mollah ne connaissent souvent pas le mort pour lequel elles pleurent, elles disent se souvenir de «leurs propres morts».

Répertoire musical des *tèziyè*

Comme nous l'avons vu, le répertoire des *tèziyè* se compose des *mèrsiyè* (ou chants à faire pleurer), des *laïlaïlar* (lamentations) et des chants de l'*ehsan* (chant pour le repas rituel). Les prières sont aussi très présentes, souvent en parlé-chanté.

Mèrsiyè *et* laïlaïlar

Pour les femmes qui assistent aux cérémonies de deuil, les *mèrsiyè* et les *laïlaïlar* sont deux répertoires distincts. Ils sont cependant liés: les *mèrsiyè*, chants à faire pleurer, amènent les *laïlaïlar*. Ils sont les antichambres des pleurs.

Les *mèrsiyè* sont des chants strophiques de forme responsoriale, comprenant des refrains répétés deux fois ou plus. Les femmes de l'assemblée reprennent en chœur le refrain après la mollah. Ce sont des pratiques collectives marquées par une cadence lourdement frappée par les femmes sur leurs jambes, en signe de participation à la souffrance des martyrs, et d'expression du malheur né du vide laissé par la mort.

La plupart des *mèrsiyè* sont composés de répétitions de phrases mélodiques à douze temps qui correspondent à une entité textuelle finie (elles seront notées PC – phrase complète – dans les schémas). Chacune de ces phrases complètes, indépendante au niveau mélodique et textuel, peut être divisée en deux parties égales (notées «PM» – phrase minimale) autonomes au niveau de la syntaxe. Cette séparation est marquée par une pause vocale. Enfin, les phrases minimales à six temps sont ponctuées par deux accents vocaux qui créent des

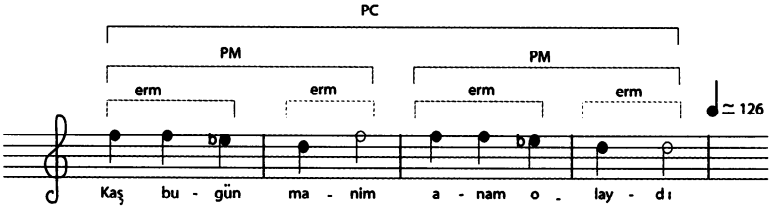


Fig. 3.

entités rythmiques minimales à trois temps (notées «erm» dans les schémas) qui ne correspondent pas à une entité de sens. Les femmes frappent le premier temps de chaque série de trois sur leurs cuisses.

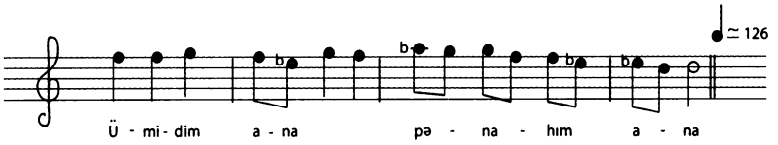
Parfois, la deuxième partie de la phrase complète (soit la deuxième phrase minimale) constitue le refrain et est reprise en chœur par les femmes. Elle reste alors fixe tout au long du *mèrsiyè*. Ce refrain est parfois répété plusieurs fois (avec les mêmes paroles) et est présent invariablement à la fin de chaque couplet. L'alternance entre les refrains et les couplets n'est pas fixe: elle dépend de la mollah. La mollah peut chanter des strophes de différentes longueurs dans un même *mèrsiyè*.

Les séries de deux ou quatre phrases complètes (tant au niveau linguistique que mélodique) constituent dans la plupart des cas une strophe. Chaque strophe est porteuse de sens et s'auto-suffit: les mollah peuvent choisir de «sauter une strophe» ou d'en inverser l'ordre[20].

A la différence du refrain, les parties chantées par la mollah présentent des variations dans le schéma mélodique de base. Les phrases mélodiques sont en général proches d'une note de référence. La mollah varie ou improvise en fonction de son inspiration sans s'éloigner trop de cette note. L'ambitus des schémas mélodiques de base est assez réduit.

En plus des variations, qui sont des éléments modifiant légèrement le schéma mélodique de base, les mollah introduisent des mélismes, plus ou moins ornés selon la mollah. Ces mélismes ne changent en rien la structure mélodique de base, mais ils habillent la phrase et l'ornementent.

Fig. 4.



Les mollah peuvent avoir des styles plus ou moins ornementés en fonction de leurs goûts et de leurs capacités vocales. On peut remarquer que les variations et les mélismes se situent en général plus vers l'aigu que vers le grave.

Les *mèrsiyè* sont initiateurs des pleurs, et donc des lamentations; ils préparent l'assemblée, font monter tension, émotion et larmes. Souvent la mollah enchaîne les deux répertoires par une sorte de fondu. Pour ce faire, elle casse le rythme du *mèrsiyè* et assouplit progressivement le rythme.

Les lamentations (*laïlaïlar*) sont individuelles, elles sont l'expression de la douleur d'une femme à un moment donné. Elles peuvent donc être chantées soit

---

20 Les femmes mollah qui dirigent ces chants lisent les paroles dans leurs cahiers, la plupart du temps copiés à la main auprès d'autres mollah, et choisissent les strophes qui les intéressent. Ces textes, recopiés de main en main, présentent des variations parfois très grandes d'une mollah à l'autre. De plus, chaque mollah a composé ses propres *mèrsiyè*.

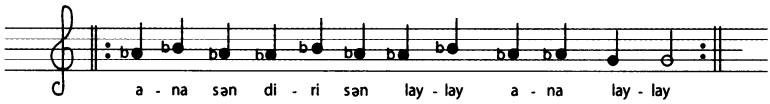
par la mollah, soit par une femme de l'assemblée. En général plusieurs lamentations s'enchaînent dans une cérémonie. Ici, la forme est plus libre et les lamentations moins nettement mesurées que les *mèrsiyè;* elles comprennent des pleurs au sens strict puisque la femme pleure en même temps qu'elle chante. On entend donc des sanglots, des reniflements... La voix est tendue, cassante et fragile. Lorsqu'une mollah chante une lamentation, elle peut en connaître les mots à l'avance (soit elle les connaît par cœur, soit elle les lit dans son cahier de *mèrsiyè* et de *laïlaïlar*), alors que les femmes de l'assemblée improvisent les paroles.

Si les *laïlaïlar* sont rythmiquement plus libres, on ne peut pas dire qu'ils soient complètement non mesurés: dans les *laïlaïlar,* le rythme dépend de la cadence des syllabes chantées. A l'écoute d'un *laïlaïlar,* on a souvent l'impression de quelqu'un qui parle en chantant, donc, en quelque sorte, de parlé-chanté.

Les *laïlaïlar* sont pensés par les mollah et les participantes, non pas comme des chants, mais plutôt comme des paroles pleurées. D'après les femmes mollah, en pleurant, les femmes parlent, et ce sont les larmes ou l'émotion qui peuvent donner l'impression d'un chant.

Dans les *mèrsiyè* et *laïlaïlar,* les mouvements mélodiques sont en général descendants et la mélodie a dans les deux cas un ambitus réduit. L'ambitus des *laïlaïlar* est particulièrement réduit, conséquence de leur caractéristique parlée: les répétitions de notes sont nombreuses.

Fig. 5.

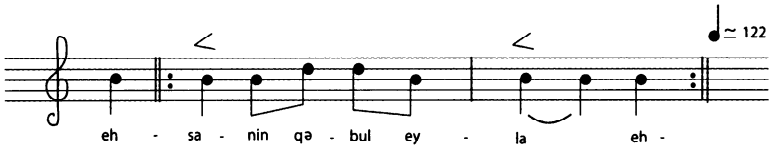


Si l'on dépasse la structure des phrases mélodiques pour essayer d'appréhender le *mèrsiyè* dans sa globalité, on peut noter que, dans la plupart des cas, les hauteurs du *mèrsiyè* montent de façon très progressive. Par exemple, lors de l'anniversaire de la mort d'un jeune homme, la mollah a monté peu à peu sa mélodie de près d'un ton et demi: elle a d'abord centré sa mélodie autour du Si*b*, et est ensuite montée progressivement jusqu'à Do#. Ceci semble traduire l'intensité rituelle du *mèrsiyè*, chant qui, rappelons-le, doit faire pleurer l'assistance. Au fur et à mesure que la tension s'accroît et que la mollah et l'assistance se mettent à pleurer, gémir et sangloter, la hauteur augmente. Cette montée est très subtile: les mollah utilisent des notes non tempérées pour les passages vers l'aigu, les écarts sont serrés. Lorsqu'un *mèrsiyè* est enchaîné à un *laïlaïlar*, celui-ci continuera cette montée progressive et l'accentuera même, puisque la voix est plus tendue dans les lamentations. Si l'augmentation de l'intensité rituelle coïncide avec une montée vers l'aigu, il convient cependant de rappeler qu'elle est progressive: dans le cas énoncé plus haut, la mollah était passée d'un Si*b* comme note de référence (base de la mélodie) à un Do# en une quinzaine de minutes.

*Chants de l'*ehsan

Dans toutes les cérémonies auxquelles j'ai assisté, et d'après les dires des mollah, le chant de l'*ehsan* est toujours le même. La mélodie présente des variations, mais le schéma général est identique, et les paroles sont assez semblables. C'est un chant de remerciement à Dieu pour le repas. Il est à trois temps: les femmes frappent sur leurs cuisses le premier temps de chaque série de trois. Les phrases mélodiques sont à 6 temps: 2 fois 3 temps. Ce schéma est quasi invariable pour ce répertoire. Les femmes mollah font des variations sur le couplet (comme dans les *mèrsiyè*), tandis que le refrain chanté par l'assemblée reste fixe.

Fig. 6.



L'alternance entre les couplets et les refrains n'est pas régulière (comme dans les *mèrsiyè*). Le refrain est cependant souvent répété deux fois, la première fois servant d'«accroche» pour que les femmes répètent.

Un répertoire indispensable au bon déroulement du rituel

Le répertoire des *tèziyè* est chanté par des professionnelles, les mollah, et par des non-professionnelles, les femmes de l'assemblée. Les mollah, en tant que professionnelles spécialistes, dirigent les *tèziyè* dans leur totalité, y compris les chants. Les mollah ne sont socialement pas considérées comme des chanteuses (de même pour les femmes de l'assemblée). Le devoir de chanter est cependant inhérent à leur fonction: une mollah se doit d'avoir une voix appropriée. Les caractéristiques recherchées par l'assemblée dans une voix de mollah sont un registre assez grave et une puissance assez grande pour se faire entendre. D'après les dires de femmes, les mélismes et ornementations n'entrent pas dans les critères les plus fondamentaux, ils sont plutôt de l'ordre d'une esthétique, d'un plus; bref, c'est une question de goût.

Nous avons pu remarquer des éléments communs à l'ensemble de ce répertoire. Les ambitus sont réduits dans les trois répertoires. On constate aussi que les chants, quand ils sont mesurés, sont presque tous à trois temps ... Les refrains sont toujours assez simples et courts: les femmes doivent pouvoir les chanter sans y réfléchir, le but du *tèziyè* n'étant pas la musique elle-même.

Ce répertoire est pensé comme un tout, non pas indissociable, puisque les mollah elles-mêmes le divisent en trois (*mèrsiyè*, *laïlaïlar* et chant de l'*ehsan*), mais indispensable, dans sa totalité, au bon déroulement du rituel.

Conclusion

L'angoisse née de la crainte de la mort, terrible au plan individuel, est mieux vécue par les femmes si elle est prise en compte par l'ensemble du corps social. Nous avons effectivement vu que les *tèziyè* ont une valeur cathartique importante ; les femmes évitent la douleur solitaire dans ces cérémonies. Elles sont prises en main par d'autres femmes, les mollah, qui disent choisir de servir ces traditions dans un but thérapeutique personnel : guérir un deuil inachevé. L'accompagnement des endeuillés par tout le groupe social n'est pas sans rappeler que la maison du mort n'est pas laissée à ses seuls occupants réguliers pendant la période de deuil : des membres de la famille viennent habiter dans la maison, avec les endeuillés. Le vide, au niveau physique, se ressent moins, la maison est pleine. Dans les *tèziyè*, chacun agit selon son statut, par rapport au défunt aussi bien que par rapport à tous les autres présents.

En plus de l'angoisse de la mort, il y a la crainte du mort. Le défunt est souvent susceptible d'emporter un vivant avec lui, aussi faut-il, par une série de pratiques plus ou moins ritualisées (souvent dirigées par des mollah), repousser les risques de malheurs en chaîne.

Les femmes mollah ont un rôle important dans la société azérie, et particulièrement dans le monde des femmes : par leur savoir-faire, elles permettent aux femmes de faire leur deuil et de soigner leurs blessures internes. En ce sens, les mollah sont considérées comme des thérapeutes qui soulagent par des chants et des pleurs ritualisés. Les *mèrsiyè*, chants à pleurer lents, répétitifs et scandés, font sortir une douleur jusque-là enfouie et ancrée dans les poitrines. Dans le cadre des *tèziyè*, les mollah sont donc, en quelque sorte, pensées comme des musicothérapeutes.

Par l'atteinte, sous l'action des paroles et des chants de la mollah, au sein de l'assemblée, d'un état « second » dans lequel la douleur est extériorisée sous forme de pleurs, puis consumée et dépassée, les *tèziyè* sont des rituels essentiels dans la société azérie de la péninsule de Bakou. Ces rituels-soupapes se posent en régulateurs d'une douleur culturellement exacerbée : après les *tèziyè*, les femmes disent se sentir « vidées » d'une partie de leur souffrance, de leurs chagrins et de leurs maux.

Il me semble important de préciser que mener une étude sur des traditions funéraires présente quelques difficultés sur le terrain, tant pour assister à des cérémonies, que pour recueillir des informations. Dans l'épreuve de la mort, même si elle est socialisée et ritualisée, la présence d'un œil extérieur au groupe, d'un œil étranger, a pu gêner. A plusieurs reprises, je me suis vue interdire, au dernier moment, l'entrée à des *tèziyè*, alors que les familles m'avaient elles-mêmes invitée quelques jours auparavant (parfois par l'intermédiaire d'une femme mollah qui était invitée à chanter dans cette cérémonie). De plus, mes amis et connaissances à Bakou ont presque tous exprimé leur étonnement, leur gêne et

leur désapprobation sur le choix de ce thème de recherche. Les femmes mollah, cependant, ont été des interlocutrices passionnantes et ont toujours manifesté beaucoup de sympathie et d'intérêt à partager leurs connaissances.

Les femmes de la région de Bakou disent que l'expérience quotidienne les amène à se familiariser avec la douleur. Ce sont elles qui s'occupent des malades et des souffrants. Elles connaissent la douleur de devenir mères. Au cours de leur vie, elles apprennent à ne pas craindre la douleur, mais à l'appréhender comme un passage obligé de la vie.

Les *tèziyè* intègrent donc la mort à la vie, savoir que les sociétés occidentales semblent être en train d'oublier. Ioanna Andreesco et Mihaela Bacou le disent ainsi: «Murées dans le silence, les sociétés dites civilisées ont oublié la civilité du mourir» (1990: 12)... Une civilité dont les femmes mollah, en dépositaires du «savoir funéraire», sont les véritables gardiennes.

Références

ANDREESCO Ioanna et Mihaela BACOU
1990 *Chanter la mort. Cahiers de littérature orale* 27. Paris: Publications Langues'O.

ARIES Philippe
1977 *L'homme devant la mort.* Paris: Seuil.

BAKHNOUL A.
1990 *Azerbaïdjanskij obriadovij folklor i evo poetika (Les rituels azerbaïdjanais et leur poétique).* Bakou.

BENNINGSEN Alexandre et S. ENDERS WIMBUSH
1985 *Muslims of the soviet empire, a guide.* London: C. Hurst & Co.

BENNINGSEN Alexandre et Chantal LEMERCIER-QUELQUEJAY
1986 *Le soufi et le commissaire: les confréries musulmanes en URSS.* Paris: Seuil.

COURTHIADE Marcel
1995 «La pratique des lamentations chez les Rom de Tirana», in *Lamentations funéraires, Cahiers balkaniques* 22. Paris: Publications Langues'O.

DOUBLEDAY Veronica
1988 *Three women of Herat.* London: Jonathan Cape.

EFENDIEVA R.
2001 *Traditsionnaia pogrebalno-pominalnaia obriadnost azerbaïdjantsev: konets 19ovo – natchalo 20ovo V* (*Rituels funéraires et rituels de commémoration des Azerbaïdjanais de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècles*), Bakou.

FARKHADOVA Sevil Tagi-kyzy
1991 *Obriadovaia muzika Azerbaïdjana: na primere traurnikh pesnopenii i svadebnikh pesen (La musique rituelle d'Azerbaïdjan: exemple des chants de deuil et de noces).* Bakou.

GRANET Marcel
1922 «Le langage de la douleur d'après le rituel funéraire de la Chine classique», in *Journal de psychologie* XIX: 97-108.

IVANOV A.I.
1994 «Pritchitania nad kolibeliou, zapisannie v ioujnoï Rossii» («Lamentations sur le berceau, enregistrée en Russie de Sud»), in *Jivaia Starina*, Moscou.

KHOURI Nagib
1993 *Le feu et la cendre: travail de deuil et rites funéraires dans un village libanais.* Paris: L'Harmattan.

NICOLAS. Michèle
1972 *Croyances et pratiques populaires turques concernant les naissances.* Paris: Publications orientalistes de France.

RICHARD Yann
1991 *L'islam chiite, croyances et idéologies.* Paris: Fayard.

SOURDEL Janine et Dominique
1996 *Dictionnaire historique de l'islam.* Paris: PUF.

THOMAS Louis-Vincent
1975 *Anthropologie de la mort.* Paris: Payot.
1985 *Le rituel de la mort.* Paris: Fayard.

TOLBERT Elizabeth
1990 «Magico-religious Power and Gender in the Karelian Lament», in *Music, Gender and Culture*, International Music Studies 1. Wilhelmshaven: Florian Noetsel Verlag: 41-56.

RÉSUMÉ Dans la péninsule d'Apchéron (Azerbaïdjan), les femmes se réunissent après la mort et, sous la direction d'une aînée, appelée mollah, elles chantent, pleurent et partagent le repas rituel. Dans ces cérémonies appelées *tèziyè*, les femmes mollah dirigent et exaltent les émotions des participantes. Par leurs chants, leur gestuelle et leur langage de la souffrance, les femmes mollah aident le passage du mort dans l'au-delà et facilitent le travail de deuil de l'assemblée.

La cérémonie du henné en Iran central : le chant des femmes[1]

Fatemeh Mirtaheri[2]

Une fille que j'ai connue à Kerman l'a bien dit : « L'important dans la vie, je pense, c'est de se marier, d'être teinte au henné, de vivre en heureuse couple et d'avoir des enfants en bonne santé ». La plupart des cultures d'Asie occidentale et centrale considèrent le mariage, la naissance et la mort comme les trois principaux événements de la vie individuelle. De plus, dans cette partie du monde, on ne rencontre guère de cérémonie de mariage qui soit dépourvue de musique. Or, particulièrement en Iran, le mariage a subi de nombreux changements au cours des décennies écoulées. De nos jours, la cérémonie formelle a été réduite à un, parfois deux jours en milieu urbain, tandis que dans les campagnes, le plus souvent, elle ne dure pas plus de trois jours. Néanmoins, l'essentiel du rite de mariage a été préservé : il consiste à conduire le futur couple, étape par étape, vers son nouveau statut au sein de la société.

Dans la plupart des régions d'Iran, les femmes jouent un rôle prédominant dans la cérémonie nuptiale, à commencer par la demande en mariage, puis lors de toutes les phases du rite, y compris l'établissement du contrat de mariage (*ba'lehburūn*), les achats et le bain rituel précédant la cérémonie proprement dite, et bien d'autres encore. Chaque phase est marquée par des chants, ceux-ci étant interprétés le plus souvent par des femmes. Or, les sources existantes en matière de musique iranienne indiquent que cet aspect a été peu étudié du point de vue

---

1 Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

2 J'exprime toute ma reconnaissance à Saghar Garkaninejad et à Reza Abui pour les informations précieuses qu'ils ont bien voulu me livrer au sujet de la cérémonie du henné au Kerman. Mes remerciements s'adressent également à Andrew Kilick et Mohammad Reza Azadehfar pour avoir commenté une version antérieure du présent texte. Un grand merci, enfin, à toutes les personnes qui m'ont aidée sur le terrain.

scientifique. Certains travaux ont été réalisés dans le cadre de festivals de musique organisés à l'échelle nationale ou locale, dans lesquels les femmes n'occupent cependant pas une grande place. Sur le plan national, la musique féminine apparaît lors des festivals de *Fajr* (organisé par le Ministère iranien de la Culture) et d'*Āyeneh va Āvāz* (organisé par Huzeh Hunari). Par la suite, les prestations offertes à ces occasions ont été collectées et publiées. Ainsi, en 1998, Mohammad Reza Darvishi a fait paraître une trentaine de cassettes audio accompagnées d'un livret proposant une brève introduction aux divers styles régionaux présentés tout au long des années 1990 lors du festival d'*Āyeneh va Āvāz*. Or, si le texte d'accompagnement explique peu les chants qui ne sont d'ailleurs pas transcrits, les cassettes audio n'en fournissent pas moins une bonne introduction sonore aux genres musicaux pratiqués dans les différentes régions de l'Iran.

Le présent article n'a pas la prétention de combler toutes les lacunes qui subsistent dans l'étude des chants de mariage réservés aux femmes. Il a pour point de mire une région d'Iran central où la tradition du chant féminin s'est mieux préservée que dans le reste du pays. Mais auparavant, il convient de rappeler quelques aspects plus généraux de la cérémonie de mariage.

Marquer le passage

A travers le mariage, deux célibataires désormais unis en couple accèdent à un nouveau statut au sein de la société. Mais le mariage signifie aussi une séparation symbolique, dans la mesure où il propulse les jeunes fiancés dans un stade liminaire avant qu'ils ne soient réunis grâce à la reconstruction d'une « co-opération d'apparentés », pour reprendre la formule de Mayer (1960). C'est pourquoi, à travers le monde, le mariage est fortement ritualisé, selon des modalités qui diffèrent par ailleurs d'une société à l'autre. Pour ce qui est de notre exemple, la cérémonie de la teinture au henné est significative en tant que premier rite de passage du changement de statut en question.

De l'Afrique à l'Asie occidentale et méridionale, on retrouve le rite qui consiste à appliquer du henné sur certaines parties du corps de l'homme comme de la femme. Selon la région et la culture, ce rite est connu sous divers noms et implique diverses procédures : dans les sociétés arabes, on parle de *lailat al-hinna,* soit la soirée consacrée à la teinture au henné (Mason 1975) ; en Inde et au Pakistan il s'agit du *mhendi* (Werbner 1986) ; en Iran, c'est le *hennabandān* ou « teinture au henné ».

En tant que cérémonie précédant le mariage proprement dit, le *hennabandān* prépare les fiancés à entamer une nouvelle étape de vie. Comme le rappelle Werbner (1986 : 238), le henné est lourd de significations à cet égard, car il permet de rendre cette transition manifeste, non seulement en raison de sa

couleur rouge mais encore par le fait que celle-ci reste visible pendant un certain temps après la cérémonie. De plus, la couleur rouge du henné peut symboliser le sang. Abordé sous cet angle, le henné marque l'unification des jeunes mariés par le sang.

La couleur du henné varie entre un brun pâle et un brun roux foncé. Le henné peut être utilisé pour teindre les cheveux, les mains, les pieds et les ongles. On l'utilise aussi pour traiter éruptions, rougeurs et engelures. La préparation cérémonielle du henné varie également selon la culture considérée. Au Pakistan par exemple, on prépare une pâte avec du henné, du jus de citron, de l'huile et de l'eau dans laquelle on fait macérer des feuilles de thé, pâte que l'on utilise ensuite pour décorer la peau ou les ongles (Werbner 1986: 238). En Iran, en revanche, on mouille simplement des feuilles de henné séchées avec un peu d'eau ou, parfois, de l'eau de rose.

La manière d'appliquer les décors sur les mains, les pieds et le reste du corps peut également varier. Dans le nord-ouest de l'Inde et au Pakistan, on décore les pieds et les mains de la jeune femme de dessins délicats, rappelant la dentelle, ou de motifs floraux élaborés. En Afrique, les dessins ont une forme plutôt géométrique. En Iran, on teinte simplement les mains, les paumes, les ongles et les pieds des fiancés pour leur donner de la couleur. La cérémonie comporte plusieurs finalités, la teinture au henné pouvant symboliser, entre autres, la force de l'amour conjugal et, surtout, la chance puisque, dans la plupart des régions d'Iran, on dit que le *hennabandān* sert à chasser le mauvais œil. C'est pourquoi il arrive que les participants à la cérémonie trempent à leur tour leurs doigts dans le henné afin de prendre part à la joie et à la grâce du rite matrimonial.

Chanter en tant que *mahram*

On ne peut guère exagérer l'emprise de la religion sur les cérémonies, quelles qu'elles soient. En Iran central, où la grande majorité de la population est musulmane, les hommes sont bannis de la cérémonie consacrée à la fiancée, à l'exception des parents proches – sinon les femmes seraient obligées de porter le *hijāb*, ce qui va plutôt à l'encontre de la nature de l'occasion, qui permet justement aux femmes de faire étalage de leur beauté. Car chaque femme est *mahram* pour les autres femmes, alors que seule la parenté masculine proche l'est aussi. Le terme de *mahram* s'applique à tous ceux qui ont le droit de voir la femme sans *hijāb*, tels père, mari, frères, oncles, et les autres femmes bien sûr. Alors que des restrictions pèsent sur la participation des hommes à la cérémonie de la fiancée, l'inverse n'est pas vrai puisque les femmes ont la possibilité d'assister à la cérémonie réservée au futur conjoint. Les femmes assument ainsi un rôle d'intermédiaires dans la conduite des cérémonies organisées pour le jeune couple.

De plus, ce n'est pas seulement parce qu'elles sont *mahram* que les femmes se voient conférer un rôle actif lors des cérémonies de mariage ; un autre critère tient à leur savoir-faire social. Lors des mariages que j'ai pu observer, les hommes ne semblaient pas du tout au clair sur le moment auquel il fallait passer d'une étape de la cérémonie à l'autre. En fait, ils n'arrêtaient pas de demander aux femmes : « Faut-il commencer l'étape suivante ou faut-il continuer encore un moment ? Que faire ensuite ? Que vont penser les invités si on fait ceci ou cela ? »... Alors qu'on voit les aînés des groupes de parenté concernés se rencontrer à plusieurs reprises pour discuter des préparatifs du mariage, il faut savoir que ceux-ci se concertent avant et après ces rencontres avec les femmes de leur famille. Quelqu'un de l'extérieur, voyant les hommes se réunir et ignorant la manière dont les décisions sont effectivement prises, pourrait penser qu'il s'agit d'une société dominée par les hommes !

La musique et le chant dans la cérémonie du *hennabandān*

Le *hennabandān* est le principal rite féminin lié au mariage en Iran central. Les membres féminins de la parentèle respective des deux fiancés participent à la cérémonie de *hennabandān* organisée pour chacun d'eux. Dans le rite du *hennabandān*, le chant et la musique jouent un rôle primordial. Selon la région, les mains, les pieds ou les cheveux du futur couple sont teints au henné une semaine avant le mariage ou dans un délai plus rapproché, au plus tard la veille du mariage. Le plus souvent, le garçon est entouré des hommes invités, tandis que la fille est entourée de femmes. Les instruments joués à cette occasion sont généralement : le *sornā* (hautbois), le *dohol* (gros tambour) et le *dāyereh* (tambour-sur-cadre). Le nombre de chanteurs dépend de l'importance numérique du groupe familial, de part et d'autre. Dans le chant, le rôle principal revient aux femmes, même dans la cérémonie s'adressant au futur mari.

Le déroulement de la cérémonie et le contenu des chants varient selon les régions. Au Sistan (une province du sud-est iranien), la parenté féminine de la fiancée gagne la chambre de cette dernière en jouant du *dāyereh*. Puis la porte est fermée. Au dehors les femmes proches du futur mari s'avancent, elles aussi en chantant et en jouant du *dāyereh*. Arrivées devant la porte, elles attendent en entonnant des chants adressés à leurs futurs parents par alliance, auxquels le groupe réuni dans la chambre répond de manière appropriée. Les paroles du chant évoquent la demande en mariage par le jeune homme et la réaction quelque peu tatillonne de l'entourage de la jeune fille : au gré des strophes, les proches du jeune homme tentent de se rendre agréables à l'autre partie en détaillant les cadeaux dont ils sont chargés, alors que la famille de la fille fait mine de les refuser.

G.[3] *Dar vā kene dar vā kene henna myāre bar shumā.*
Ouvrez la porte ! Ouvrez la porte ! On vous apporte du henné.
F. *Henna-ye shomā māl-i shumā mā zan nadāre bar shumā.*
Gardez votre henné ! On n'a pas l'intention de vous donner notre fille.
G. *Dar vā kene dar vā kene lebās myāre bar shumā.*
Ouvrez la porte ! Ouvrez la porte ! On vous apporte du tissu.
F. *Lebās-i shumā māl-i shumā mā zan nadāre bar shumā.*
Gardez votre tissu ! On n'a pas l'intention de vous donner notre fille.
G. *Dar vā kene dar vā kene dāmād myāre bar shumā.*
Ouvrez la porte ! Ouvrez la porte ! On vous amène le fiancé.
F. *Dāmād-i shumā māl-i shumā mā zan nadāre bar shumā.*
Gardez votre fiancé ! On n'a pas l'intention de vous donner notre fille.

Après plusieurs échanges chantés de ce type, les femmes du groupe du fiancé poussent la porte. Sur le seuil, elles chantent et dansent pendant un moment. Puis elles posent un plateau de henné par terre et demandent la permission au père de la fiancée de teindre les mains et les pieds de sa fille. La cérémonie du henné destinée au garçon se déroule dans une autre pièce[4].

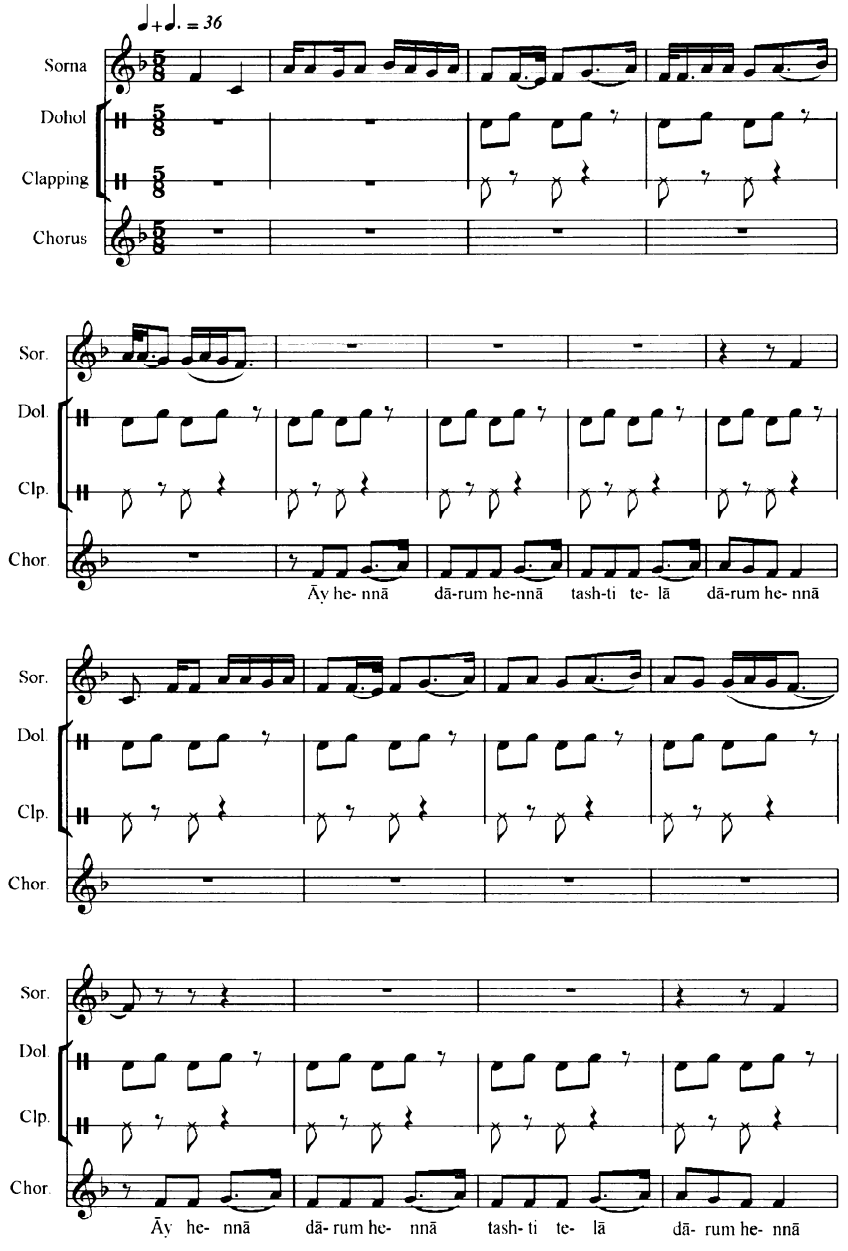
Dans les régions avoisinantes, la cérémonie du henné se déroule d'une manière semblable. Par exemple, dans la province méridionale de Hormozgan et dans la province centrale de Kerman, on organise la même cérémonie séparément pour le garçon et la fille ; ici également, les femmes jouent le rôle principal à la fois dans la conduite de la cérémonie et dans l'interprétation des chants. Du point de vue des paroles du chant et du déroulement, les cérémonies au Kerman et au Hormozgan ressemblent largement à la pratique prévalant au Sistan – à quelques différences près, liées à la durée de la performance et aux airs joués.

Le *hennabandān* à Kerman : étude de cas

Située en Iran central, la province de Kerman est à la fois montagneuse et désertique. On y relève six villes, soit Kerman, Rafsanjan, Jiroft, Sirjan, Bam et Bāft. Historiquement, le Kerman connaît un passé millénaire puisque certaines villes, comme Kerman, remontent à la dynastie des Achéménides (559-330 av. J.-C.).

Au Kerman comme au Sistan, le *hennabandān* est organisé séparément pour la fille et le garçon, le soir précédant le jour du mariage. Au cours de mon séjour de terrain, en mars 2001, j'ai eu la chance de rencontrer une habitante de Kerman qui avait participé à de nombreux mariages. Elle m'a expliqué que

3 G. = famille du garçon ; F. = famille de la fille.
4 Pour plus de détails sur la cérémonie du mariage au Sistan, voir Mirnia 1999 : 99-100.



Traduction : « Oh ! Nous avons du henné ; nous avons du henné ; nous avons un plateau d'or, du henné. »

Fig. 1 : Hennāgardan : chargées du plateau de henné, les femmes font le tour de la chambre de la fiancée, avant de lui teindre les mains et les pieds.
Chant provenant du village d'Aliābād-i Tadayūn, au Kerman ; cf. Huzeh Hunari (1998), restituant les prestations offertes lors du festival d'*Āyeneh va Āvāz*, cassette audio n° 26.

la cérémonie comporte plusieurs étapes[5]. Tout d'abord, les parentes du garçon, par exemple ses sœurs, amènent sa fiancée au bain quelques heures avant le *hennabandān*, tandis que celles de la fiancée font de même pour le futur mari. C'est une étape formalisée dont les frais incombent au fiancé. Dès la tombée de la nuit, une atmosphère festive règne au foyer de ce dernier. Ses proches chantent et dansent ensemble pendant des heures. Parfois une sorte de comédie est jouée, appelée *siyāh-bāzī*. Ensuite, on apporte aux futurs parents par alliance certains objets essentiels à la cérémonie réunis par la famille du fiancé : quelques pains de sucre, des pâtisseries traditionnelles, des fleurs, un miroir, des pièces de monnaie, des dragées (*noql*) et un bol de henné prêt à l'usage. On les arrange sur des plateaux en les protégeant au moyen d'une serviette et on les fait porter chez la fiancée par des proches du futur mari ou des hommes engagés pour la circonstance. Ce cortège est entouré de gens qui chantent et dansent.

Les diverses étapes du *hennabandān* s'accompagnent de chants spécifiques appelés *āino-ha* qui comprennent des couplets inlassablement répétés, dont voici des exemples :

Pish-i takhtet gul bekārum
Je plante une rose devant ton divan,
Pusht-i takhtet za'ferūn
Et du safran derrière ton divan.
Gāhī būy-i gul miāyed
Parfois on sent le parfum de la rose,
Gāhī būye za'ferūn
Parfois se lève l'arôme du safran.

Emshab hennash mibandim,
Cette nuit nous le/la teignons au henné,
bi dast o pāsh mibandim
Nous lui teignons les pieds et les mains.
Agar henna nabāsheh,
S'il n'y avait pas de henné,
Āb-i telāsh mibandim
Nous le ferions avec de l'or.

Les *āino-ha* les plus distinctifs sont ceux entonnés lors des trois étapes qui consistent à transférer le henné de la maison du fiancé à celle de la fiancée, à faire le tour de la chambre de celle-ci avec le plateau de henné (*hennāgardān*, voir fig. 1), et enfin, à l'application du henné (*hennabandān*). Une fois la procédure terminée, l'assemblée entonne des *āino-ha* dits de bienvenue, qu'on appelle aussi *mobārakbād* (fig. 2).

5 Saghar Garkaninejad, communication personnelle, 21 mars 2001.

Une fois arrivées à destination, les proches du fiancé comblent la future mariée de pièces de monnaie et de *noql*, puis, chargées du plateau de henné, elles font le tour de sa chambre. La fig. 1 illustre un exemple du *hennāgardān:* ici, les proches du garçon comme de la fille chantent, puis les instruments leur répondent (*sornā* et *dohol*).

Comme nous l'avons mentionné, le rôle principal revient aux femmes dans le chant, mais les hommes y participent aussi. Les chants sont interprétés de façon responsoriale: quelques femmes appartenant au groupe des proches de l'un ou de l'autre entonnent le premier hémistiche, les autres chantent le second. Parfois les deux sont entonnés par l'ensemble des femmes, les instruments leur répondant, comme dans notre premier exemple (fig. 1). Celui-ci indique par ailleurs que, si les paroles changent à chaque phrase, la mélodie du refrain varie peu. Toutefois, le joueur de *sornā* donne une nouvelle variation mélodique chaque fois qu'il répond aux chanteuses. Quant au rythme du *dohol*, en dépit de son apparente simplicité, le passage à une structure en 5/8 rend en fait les battements des mains relativement difficiles. Etonnamment, le groupe continue à battre des mains en chantant, exécutant simultanément deux formules rythmiques différentes.

Habituellement, au cours des différentes étapes de la cérémonie du henné, la mélodie et le rythme varient peu, contrairement aux paroles des chants qui sont adaptées à chaque étape de la cérémonie. Les divers thèmes abordés sont traités en fonction des préférences des proches de la fiancée. Ici par exemple, la couleur rouge du henné est comparée au sang: les qualités de la fiancée sont célébrées par des chants chargés de symboles, où les chanteuses disent donner leur sang pour teindre les pieds et les mains de la fille. Un autre thème récurrent dans les cérémonies du henné en Iran est la comparaison entre le henné et l'or. Par ailleurs, les chants de la cérémonie du henné traduisent l'attitude des gens envers le henné. Par exemple, dans un type de *āino* chanté pendant qu'on transporte le henné jusqu'à la maison de la fiancée, avant le rite proprement dit, les femmes rappellent à plusieurs reprises que la cérémonie en question sert à chasser le mauvais œil.

Une nouvelle étape commence au moment où l'on construit un divan à l'aide de deux gros coussins que l'on recouvre d'un tissu de velours vert ou rouge. Les femmes proches du jeune homme amènent la fiancée devant ses parents pour leur demander l'autorisation de lui appliquer le henné. Les parents l'embrassent en guise d'adieu et la font s'asseoir sur le divan. Toutes les femmes s'assemblent autour du divan. Deux femmes de la famille du fiancé se font ensuite face, debout de chaque côté du divan, et entonnent le chant approprié, comme dans l'exemple ci-après:

Emshab hennabandūneh,
Voici arrivée la nuit de la cérémonie du henné,
Māder balā gardūneh
La mère se sacrifie pour écarter le mal.

Une fois la fiancée assise, l'une des proches du garçon lui demande: «Me permets-tu de teindre tes mains au henné?»; à quoi la fiancée répond: «Oui, avec la permission de mes parents». A ce moment, la femme verse le henné sur ses mains et les masse jusqu'à ce que la couleur ait bien pris. Mais de nos jours, certaines filles ne veulent plus qu'on leur teigne toute la main; elles préfèrent que le henné ne soit appliqué que sur le petit doigt[6].

Pendant le *hennabandān*, le chant se poursuit; les paroles changent mais la mélodie et le rythme restent identiques à ceux du *hennāgardān* déjà cité. Pendant la procédure, le fiancé fait un don d'argent à sa future femme par l'intermédiaire de sa mère (étant donné qu'il n'a pas le droit de participer à la cérémonie); ce don est appelé *pūl-i āb-i henna* (l'argent de l'eau du henné, l'argent pour se laver). Une fois le henné appliqué, les femmes entonnent un chant de bienvenue en exécutant des mouvements de danse autour du divan sur lequel est assise la fiancée. Pour ce *mobārak bāsh-i*, les femmes adoptent une autre mélodie tout en gardant la même cadence. Ici le chant commence par une brève introduction non mesurée, à laquelle succède un rythme en 5/8 (fig. 2).

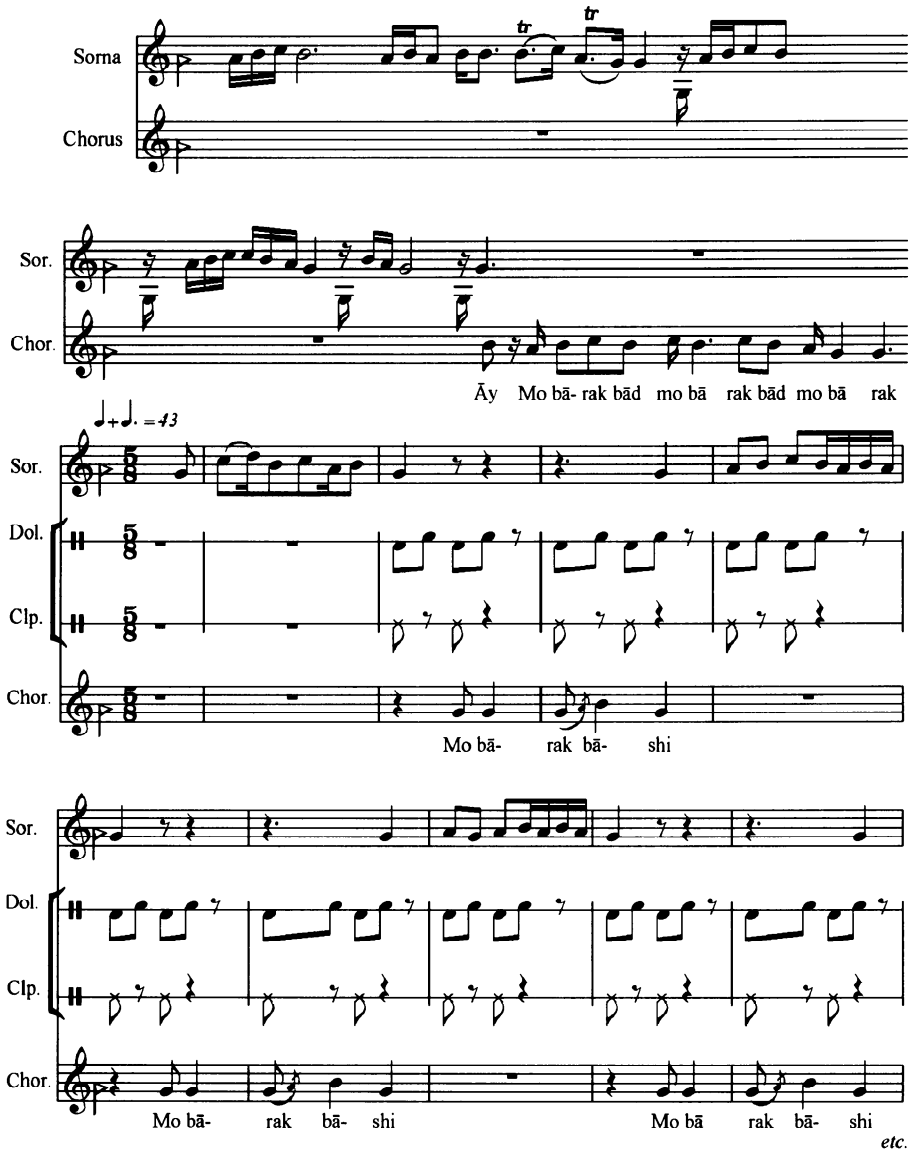
Une cérémonie identique a lieu ensuite pour le fiancé, chez lui, à laquelle la plupart des femmes ayant participé à la cérémonie destinée à la fiancée prennent part. Comme je l'ai déjà dit, les femmes sont appelées à assumer un rôle d'intermédiaires en vue de réunir les futurs mariés au travers du *hennabandān*. Les chants et les danses exécutés au cours de la cérémonie destinée au jeune homme sont à peu près identiques à ceux de la fiancée, à l'exception de quelques *āino-ha* spécifiques, comme dans l'exemple suivant qui est interprété à la suite du *hennabandān*, lorsque le jeune homme se met à revêtir les habits confectionnés habituellement par ses futurs beaux-parents:

Sari sandugh murvārid, sarbandi sandugh murvārid,
Le couvercle du coffre est de nacre; la serrure du coffre est de nacre.
Sari sandugh vā kunum, rakhtāyi dumād dar kunum.
J'ouvre le coffre et sors l'habit du fiancé.
Sari sandugh murvārid, sarbandi sandugh murvārid,
Le couvercle du coffre est de nacre; la serrure du coffre est de nacre.
Sari sandugh vā kunum, jurābi dumād dar kunum.
J'ouvre le coffre et sors les chaussettes du fiancé.
etc.

Il existe également des *āino-ha* chantés pendant la nuit de noce et au moment où la jeune fille est accompagnée à la maison de son futur conjoint où, pour clore la cérémonie, invités et participants se réunissent pour festoyer.

---

6 Saghar Garkaninejad, communication personnelle, 21 mars 2001.



Traduction : Félicitations

Fig. 2 : Mobārak bāsh-i, chant de bienvenue à l'issue de la cérémonie du henné. Chant provenant du village de Burj-i-Akram, au Kerman ; cf. Huzeh Hunari (1998), restituant les prestations offertes lors du festival d'*Āyeneh va Āvāz*, cassette audio n° 26.

En dehors des chants marquant les différentes étapes de la cérémonie, il faut mentionner deux danses importantes exécutées la veille au soir du mariage et le jour même du mariage. L'une d'entre elles est une danse féminine traditionnelle avec deux mouchoirs ; l'autre, appelée *chūb-bāzī*, est dansée par les hommes munis de bâtons en bois. Si les femmes jouent un rôle significatif dans les rites de mariage, en particulier lors de la cérémonie du *hennabandān*, cela ne veut pas dire pour autant que les hommes en soient écartés. En fait, ceux-ci participent au chant et à la danse et jouent des instruments de musique. Lors de la danse *chūb-bāzī*, les hommes se livrent à une sorte de joute pour faire étalage de leur force. La danse des femmes, en revanche, est plus douce et ordonnée.

D'une manière générale, les instrumentistes accompagnant la danse et le chant sont des hommes qu'on appelle *lūtī-ha*. Il s'agit de musiciens professionnels qui apprennent leur métier au sein de leur famille. Les instruments joués par les *lūtī-ha* sont : le *dohol*, le *sornā*, le *tār* et le *kamāncheh*. Lors de la cérémonie destinée à la fiancée, ces musiciens n'entrent pas dans la chambre, mais jouent dans une pièce contiguë ou dans la cour de la maison. A l'heure actuelle, les musiciens professionnels sont invités de moins en moins souvent, les cassettes audio se substituant graduellement à la musique en direct[7]. Il n'en demeure pas moins que, si les deux familles tiennent à engager des musiciens mais n'en trouvent pas qui soient disponibles, ils vont recourir à des musiciennes bénévoles recrutées au sein de l'une ou l'autre famille. Dans ce cas, l'instrument typique est le tambour-sur-cadre *dāyereh*, qui est avant tout un instrument féminin, en Iran autant que dans la plupart des autres cultures musicales d'Asie centrale et occidentale. Ce tambour est aussi caractéristique des rites de passage (Doubleday 1999 : 126). Mais quels que soient les musiciens et les instruments joués, c'est le chant qui se rattache le plus directement au rôle des femmes dans les cérémonies de mariage.

Conclusion

En Iran central, les femmes jouent un rôle prédominant dans les cérémonies de mariage, comme il ressort notamment du rite du *hennabandān* exécuté en préparation du mariage, lorsque les futurs conjoints ne sont pas encore *mahram* entre eux. A ce stade, la plupart des cérémonies sont exécutées séparément pour l'une et pour l'autre. C'est pourquoi les femmes – en tant qu'elles sont *mahram* pour les deux protagonistes – peuvent prendre part à chacune des étapes de la cérémonie, lesquelles se trouvent ainsi reliées entre elles par l'intermédiaire des femmes.

Les chants interprétés par les femmes au cours du *hennabandān* sont relativement simples et répétitifs, chaque phase de la cérémonie étant marquée par

7 Saghar Garkaninejad, communication personnelle, 21 mars 2001.

la même mélodie, alors que les paroles des chants varient en fonction des divers aspects du rite. De cette manière tout le monde peut participer au chant. La cérémonie de la teinture au henné ne se limite pas à la province de Kerman évoquée ici, mais se retrouve dans de nombreuses autres régions d'Iran, chacune avec ses propres traditions de chant, lesquelles attendent encore d'être étudiées.

Références

DARVISHI Mohammad Reza
1998 *Āyeneh va Āvāz: A Collection of Articles and Audio Cassettes of Iranian Regional Music* (en persan). Téhéran: Huzeh Hunari.

DOUBLEDAY Veronica
1999 «The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power». *Ethnomusicology* 43:101-134.

HUZEH HUNARI
1998 *Musiqī-i Kermān*, in *Āyeneh va Āvāz*. Téhéran: Huzeh Hunari. Audio cassette No 26.

MASON John
1975 *Sex and Symbol in the Treatment of Women: The Wedding Rite in a Libyan Oasis Community.* II (IV):649-661.

MAYER A.C.
1960 *Caste and Kinship in Central India.* London: Routledge & Kegan Paul.

MIRNIA Seyed Ali
1999 *Farhang-e Mardom* [La culture du peuple: Folklore d'Iran (en persan)]. Téhéran: Parsa.

WERBNER Pnina
1986 «The Virgin and the Clown Ritual Elaboration in Pakistani Migrants' Weddings». *Man* 21 (2): 227-250.

RÉSUMÉ En Iran central, le *hennabandān* («teinture au henné») représente le principal rite de la cérémonie de mariage. Ce rite comporte diverses étapes, chacune d'entre elles étant marquée par des chants et des airs particuliers. Le rôle principal dans la conduite de la cérémonie de mariage revient aux femmes. L'article aborde plus spécifiquement les chants accompagnant la cérémonie du henné, en prenant comme exemples plusieurs chants recueillis dans la province du Kerman.

Artistes ou concubines ?

La tradition vocale féminine en Inde du Nord [1]

Francesca Cassio

La recherche consacrée aux chanteuses de la musique hindoustanie [2] est le prolongement naturel de ma précédente étude sur le *dhrupad* (Cassio 2000), un genre vocal de la musique classique développé en Inde du Nord du XV^e^ au XIX^e^ siècles, dont l'interprétation était dévolue à une catégorie spécifique de musiciens hommes, les voix de femmes étant jugées impropres à son exécution.

Base de la musique classique, le *dhrupad* occupe une place très importante dans la musicologie indienne. L'exclusion des femmes de ce répertoire a eu pour conséquence de marginaliser les musiciennes, depuis la tradition classique jusqu'à l'époque moderne. Une première analyse des sources orales et écrites montre effectivement que jusqu'au XX^e^ siècle :

- le nom d'aucune femme n'est cité dans les généalogies des *gharānā* (dynasties de musiciens classiques où la connaissance se transmet par lignée patrilinéaire et masculine) ;
- on ne trouve pas d'enseignantes de musique et de chant comparables aux grands maîtres appelés *guru* ou *ustad* ;
- le nom d'aucune artiste ayant transmis un héritage musical n'est mentionné [3].

---

1 Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

2 L'adjectif *hindoustani* détermine la tradition culturelle de l'Inde du Nord. Il dérive de *Hindusthan*, nom donné par les envahisseurs musulmans à leurs conquêtes en Inde.

3 A l'exception de Mirabai, une poétesse musicienne du XVI^e^ siècle, qui est encore aujourd'hui vénérée comme une sainte à cause de l'aspect dévotionnel de son art (Bahadu 1998).

Fig. 1 : Un roi diverti par des musiciennes et des danseuses. Fin du XVIII[e] siècle (avec l'aimable autorisation de Bharat Kala Bhavan, Benares).

Si les femmes faisaient autrefois partie du paysage musical, leur rôle n'était toutefois pas jugé assez important pour mériter d'être mentionné, étudié ou retenu comme dans la tradition classique masculine[4].

La présence de musiciennes est largement attestée dans tout le sous-continent indien par des sources iconographiques anciennes ; de nombreux bas-reliefs et miniatures montrent des personnages féminins en train de jouer de la musique et danser dans des temples ou des palais. Certaines illustrations mettent en scène des spectacles privés, donnés dans l'intimité de la cour ou du gynécée ; elles présentent un intérêt tout particulier car elles témoignent de la culture classique des cours princières.

En observant ces images, je me suis souvent demandé quel genre de musique était joué à ces occasions. Car même si les sources iconographiques ne nous renseignent pas sur les sons, elles attestent néanmoins l'existence d'une tradition spécifique de musique de cour.

En dehors de cette évidence iconographique, il n'existe aucune littérature susceptible de nous informer sur l'histoire et les personnages de la tradition féminine à la cour. En fait, l'histoire de ces musiciennes fait l'objet de descriptions qui

4 Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche entreprise entre 2000 et 2004 en Inde du Nord, et notamment à l'Université hindoue de Bénarès, pour le compte de l'Université la Sapienza de Rome.

varient selon la période, le contexte culturel et les groupes ethniques auxquels appartiennent les interprètes. Les appellations les plus courantes sont: *ganikā, naikin, kalavantin, lolonis, domines, kenchen, nautch girls, danseuses*, ainsi que les termes modernes de *tawā'if* et *bāījī*. Bien que ces dénominations correspondent chacune à une catégorie spécifique d'artistes[5], elles peuvent cependant être globalement regroupées en une seule typologie, en fonction de l'activité principale qui leur est commune, celle de divertir par leur musique et leur danse une audience masculine triée sur le volet.

En raison de cet aspect particulier de leur profession, ces artistes étaient souvent considérées comme de simples courtisanes, une catégorie sociale floue, qui inclut pêle-mêle concubines et musiciennes professionnelles et contribue ainsi à rendre ces dernières victimes de discrimination culturelle.

Ce mélange des rôles apparaît déjà dans le *Kāma Sutra*, traité sur l'art de l'amour sensuel écrit par Vatsyayana, au IV^e^ siècle de notre ère. Même si, dans la première partie de son ouvrage (Vatsyayana: 3-11), l'auteur insiste sur le fait que «les principes de l'art érotique doivent être transmis aux filles de rois et de ministres comme aux courtisanes», c'est cette dernière catégorie qui l'intéresse particulièrement en tant qu'élément social et culturel important. En fait, les courtisanes appelées *ganikā* enseignaient l'art de la musique et du plaisir aux fils des princes et des nobles.

> Les prostituées qui sont belles, intelligentes et instruites occupent une place d'honneur dans la société et sont connues comme courtisanes (*ganikā*). Elles sont respectées par les rois; les gens honorables chantent leur louange; respectées pour leur art, elles vivent exposées au regard de tous.

Selon la tradition transmise par Vatsyayana, les courtisanes doivent posséder, en plus de l'art érotique, soixante-quatre arts corrélatifs dont les plus importants sont dans l'ordre (Vatsyayana: 3-14):

1. La musique vocale
2. Les instruments de musique (percussions, cordes, tambours et flûtes)
3. La danse (mouvements des mains et du corps, expression, émotion, sentiment)

[...]

27. L'art de jouer de la *vina* et du *damaru*

[...]

54. La science du dictionnaire
55. Les mètres poétiques
56. La versification et les formes littéraires.

---

5 C'est pourquoi je pense qu'il est nécessaire d'établir une classification – qui n'a fait à ce jour l'objet d'aucune étude – pour préciser les typologies et les dénominations artistiques correspondant à ces catégories. Ceci permettra d'éviter toute confusion entre des phénomènes qui sont séparés par des périodes et des cultures différentes, tout en favorisant l'identification de la catégorie des *bāījī* comme les héritières contemporaines d'une longue tradition de chanteuses et de danseuses de l'Inde du Nord.

Par ces brèves descriptions, Vatsyayana met en évidence les principaux traits qui caractérisent, à mon avis, la tradition féminine de la musique de cour indienne. En effet, en comparant ces passages du *Kāma Sutra* avec les documents écrits et les données que j'ai recueillies lors de mes recherches sur le terrain, j'ai pu identifier deux aspects importants, l'un social et l'autre artistique, qui m'ont permis de suivre la continuité historique de la tradition de cour depuis l'époque de Vatsyayana jusqu'à nos jours.

D'un point de vue social, selon l'auteur du *Kāma Sutra*, une courtisane qui a des talents artistiques (*ganikā*) est « une prostituée, belle, intelligente et instruite, qui occupe une place d'honneur dans la société ».

La *ganikā* est donc une « femme publique » qui exerce son art en dehors de la sphère domestique tout en bénéficiant d'une position respectable au sein de la société. Cette situation n'est pourtant pas normale puisque, dans la société traditionnelle hindoue comme plus tard dans la société musulmane, les femmes sont reléguées à la vie domestique, et qu'elles ne sont pas autorisées à exercer une activité professionnelle en dehors du cercle familial (Altekar 1959, Gaur 1980). C'est pourquoi les musiciennes professionnelles étaient socialement assimilées à des concubines, alors même qu'elles suscitaient le respect et l'admiration par leur art (Moti 1973).

Leur lieu d'expression était effectivement les réunions d'hommes appelées *goshti*, puis, durant la période musulmane, *mahfil*, au cours desquelles les artistes dansaient en interprétant des chansons érotiques ou romantiques. Il est vrai que, dans un tel contexte, la grâce et la beauté jouaient un rôle très important ; cependant, on appréciait l'art et la compagnie de ces femmes surtout en raison de leurs manières raffinées, de leur instruction et de leur culture artistique, poétique et musicale (les soixante quatre-arts du *Kāma Sutra*). Ainsi, dès l'époque de Vatsyayana, un hiatus culturel séparait les professionnelles des femmes confinées à la sphère domestique.

D'après des sources plus récentes, la profession de musicienne et de danseuse de cour se transmettait traditionnellement par lignée matrilinéaire avec des rituels spécifiques[6]. Les filles apprenaient la musique et la danse de leur propre mère ou de musiciens de classe inférieure, et elles étaient engagées dans la vie professionnelle dès leur puberté, par une sorte de mariage symbolique qui les liait à la profession plutôt qu'à un seul homme. La cérémonie sanctionnait la défloration de la jeune fille qui accordait pour la première fois ses faveurs à son premier protecteur. Voici comment le savant indien Raghunathji (1884 : 171) décrit le rite nuptial en usage parmi les artistes de cour de la région de Maharashtra :

---

6 Des informations intéressantes à ce sujet proviennent également de romans et d'autobiographies, *Umrao Jahan Ada* et *The Natch Girl (eighteenth century)*, Malka Pukraj Memoirs (Pukraj 2003).

> Le prix du dépucelage varie de cent à deux mille roupies, selon la beauté et les talents de la jeune fille. Le maître peut jouir de la compagnie de la fille pendant deux mois durant lesquels il doit lui offrir des vêtements, des bijoux et de l'argent. La célébration de l'événement commence huit jours avant que celui-ci ne devienne effectif. [...] Le maître se charge des frais de la fête. Cette nuit-là, la jeune fille, richement parée, se rend dans la maison de son maître en voiture, accompagnée d'un domestique ou d'une servante. Elle passe la nuit avec lui et revient le lendemain où l'attend un somptueux petit-déjeuner. A cette occasion, les amis proches sont invités. Ainsi se conclut la cérémonie.

Des rituels semblables étaient célébrés en grande pompe dans le nord du pays où le phénomène était également répandu. Un document du XVIII[e] siècle mentionne une coutume particulière concernant la défloration de la jeune fille de la classe des *tawā'if*. La cérémonie du *nath utāmā* (ouverture de l'anneau de nez) sanctionnait le dépucelage de la fille *tawā'if* par son premier «client» (Maciszewsky 1998). L'anneau d'or ou d'argent qui ornait le nez était effectivement le symbole typique de la virginité de la jeune fille. Le fait de l'ôter ou de le remplacer par un bijou en perle ou en diamant représentait l'initiation de la fille aux activités musicales et sexuelles[7].

Les *tawā'if* n'étaient pas autorisées à se marier officiellement; cependant, elles restaient souvent attachées à un seul homme qu'elles considéraient comme leur bienfaiteur. Ce rapport de fidélité durait parfois toute une vie et les artistes dépendaient de leur maître comme des courtisanes. Leur condition de concubine les distinguait des mères de famille; mais en même temps, leur fidélité et leur loyauté à l'égard de leur protecteur les différenciaient des vraies prostituées qui, elles, étaient à la merci des clients de passage (Post 1988). Les enfants issus de ces couples non mariés étaient élevés par leurs mères; celles-ci préparaient les garçons à suivre une carrière de musiciens accompagnateurs de courtisanes et les filles à devenir musiciennes et danseuses, formant ainsi une caste professionnelle autonome[8].

---

7 Le *nath utāmā* est également cité dans un passage de *Natch girl*, le premier roman de littérature urdu écrit par Hasan Shah en 1772. Dans la traduction anglaise de cette œuvre qui raconte l'histoire d'une *tawā'if*, le lettré Qurratulain Hyder explique qu'il y avait, en plus du *nath utāmā*, une autre cérémonie appelée *missi*, qui sanctionnait le nouveau statut de la fille: «Le jour où la fille vierge d'une courtisane était initiée à la profession, elle était parée comme une jeune mariée. Son premier protecteur ôtait son anneau de nez pour le remplacer par un bijou en forme de fleur. La cérémonie était célébrée comme un mariage auquel étaient conviés tous les membres de la caste de la courtisane pour festoyer pendant toute la nuit en dansant et en chantant. Les frais de la fête étaient assumés par l'"initiateur', qui était la plupart du temps l'enchérisseur le plus riche de cette occasion convoitée. Le rite s'appelait *missi*, du nom d'une peinture noire que la jeune fille appliquait pour la première fois sur ses gencives. Il s'agissait d'une des seize décorations du maquillage traditionnel indien».

8 En outre, les courtisanes qui n'avaient pas de filles adoptaient, achetaient et même kidnappaient des fillettes, pour ensuite les engager dans la profession, en leur transmettant à la fois un héritage artistique et de solides avantages matériels (Raghunathji 1884, Moti 1973).

D'un point de vue artistique, les *tawā'if* se distinguaient par leur maîtrise de quelques-uns des soixante-quatre arts mentionnés par Vatsyayana et par leur aptitude à exprimer, grâce à un savant mariage du son et du mouvement, l'érotisme et le charme féminin.

Malgré le fait que ces artistes constituaient l'attraction principale des réunions d'hommes, la tradition classique de l'Inde s'est toujours désintéressée d'elles. En effet, celles-ci ne figurent dans aucune annale alors qu'elles sont mentionnées dans les récits des premiers voyageurs étrangers invités à ces manifestations musicales. Par exemple, F. Bernier, qui vivait à la cour de l'empereur Shah Jahan (1594-1666), décrit les réunions musicales animées par les artistes *kenchen* et porte un jugement favorable sur leurs remarquables talents de danseuses et de chanteuses.

> Celles que l'on appelle *kenchen*, les «dorées», les «fleuries», celles-là, dis-je, étaient introduites dans le sérail du temps de Shah Jahan et passaient parfois toute la nuit à animer ce genre de fêtes en dansant et en chantant. Ces filles ne sont pas de cette sorte qui se prostitue à n'importe qui; la plupart d'entre elles sont belles et bien mises et elles sont d'excellentes chanteuses et danseuses à la mode du pays, étonnantes par la souplesse de leur corps et l'agilité de leurs mouvements; et pourtant, elles se retrouvent au même rang que les filles publiques. (Bor 1987)

Les hôtes étrangers qui ne saisissaient pas toujours les subtilités musicales et linguistiques des chansons étaient pourtant frappés par le côté spectaculaire de ces divertissements exotiques. Durant la période coloniale britannique, les femmes artistes étaient désignées par les expressions génériques de «filles danseuses» ou «*nautch girls*» (de la racine *natchna* qui signifie «danser») par allusion à la partie dansée de leurs spectacles, termes qui ont longtemps occulté la contribution musicale de ces femmes[9]. En réalité les *nautch girls* n'étaient pas uniquement des danseuses, elles s'exprimaient à la fois par la danse et par le chant, témoignant ainsi de l'existence d'une forme esthétique ancienne et spécifiquement féminine. En outre, d'après la description de Vatsyayana, elles animaient les réunions masculines en récitant de la poésie et en offrant le raffinement et la grâce de leur compagnie. Selon des sources écrites et iconographiques[10], certains

---

9 En fait, ces termes servaient à désigner indifféremment les artistes des cours du Nord de l'Inde et les danseuses des temples du Sud du pays, les *devadāsi*, dont je ne n'occuperai pas ici (voir l'article d'Inoue ci-dessous, n.d.l.r.).

10 A cause de l'intérêt suscité parmi les colons britanniques, le phénomène des filles *nautch* fut amplement documenté pendant la période de la domination anglaise, y compris par de nombreuses photographies, conservées aujourd'hui dans la section orientale de la British Library de Londres. Mieux qu'aucune autre description, ces documents photographiques montrent le vrai visage de ces femmes, dont le style varie d'une région à l'autre, et révèlent la grande disparité qui caractérisait la classe des courtisanes.

des résidents coloniaux se mirent à imiter l'aristocratie indienne en appréciant les prestations musicales et dansées des *nautch girls* et en sollicitant leur présence et leurs faveurs dans leurs maisons. Dans son livre, Nevile écrit :

> Les sahibs adoptaient avec bonheur les coutumes locales qui rendaient leur vie plus agréable, spécialement dans le domaine des loisirs et des plaisirs, où ils se délectaient en mâchant du bétel, fumant le hookah et appréciant la poésie persane en compagnie de la noblesse locale. Leur principale drogue était les *nautch*, sans lesquelles aucun divertissement pour Européens ne semblait complet. Tous les nouveaux arrivants étaient introduits à ces passe-temps pour hommes. Les memsahibs, qui jusqu'au début du dix-neuvième siècle ne partageaient pas les scrupules des générations postérieures et montraient du respect pour le style de vie indigène, assistaient librement aux fêtes *nautch*. Même après l'arrivée massive des dames anglaises et le changement de mode de vie, les sahibs préservèrent leur goût pour les *nautch* en tant que spectacle. C'était devenu une forme admise de divertissement et sa popularité restait intacte. (Neville 1996 : 49-52)

Alors que certains participaient avec enthousiasme aux soirées des *mahfil*, la majeure partie de la société coloniale (principalement anglaise) les condamnait avec sévérité. Pour l'éthique occidentale de l'époque, le spectacle des *nautch girls* posait un problème délicat. Ceux qui ne comprenaient pas les nuances linguistiques des chants ou les figures expressives et rythmiques raffinées des danses, et se bornaient aux aspects extérieurs des interprétations et au charme physique des artistes, considéraient ces représentations comme lascives et trop sensuelles pour la morale anglaise. Dans des articles parus à la fin du XIX^{e} siècle puis rassemblés et publiés par la Christian Literature Society en 1893, nous pouvons lire à ce sujet :

> Chaque fois qu'un vice-roi ou un gouverneur est en tournée officielle, il est diverti à maintes reprises par des femmes qui mènent la plus honteuse des vies. Les épouses de ces hauts fonctionnaires sont également présentes pendant que leurs sœurs dépravées dansent et chantent pour leur amusement. (Tiré de *The Harvest Field*)

> Que les épouses anglaises se mettent à la place de leur sœurs mariées hindoues. Que ressentiraient-elles si, nuit après nuit, leurs maris les abandonnaient pour rejoindre des prostituées ? (Extrait de *Partial Social Reform in India Through the Influence of European Ladies*)

En Inde du Sud, les colons lancèrent, dès 1892, un mouvement pour abolir les spectacles des *nautch girls*, prétendument responsables de crime et de prostitution, condamnant indifféremment les *devadāsī* du Sud et les traditions courtisanes du Nord. Alors que l'origine et l'évolution de la tradition féminine de cour restent

encore obscures, il est évident que sa fin a été précipitée par cette formidable pression qui visait à son abolition.

Peu après, le mouvement se transforma en une campagne qui couvrit tout le sous-continent, du Sud au Nord, et fut soutenue à la fois par les derniers souverains indiens, maintenant affaiblis sous le joug britannique, et par l'*intelligentsia* bourgeoise, désireuse de voir l'Inde débarrassée de ses structures sociales traditionnelles. Des journaux indiens de l'époque rapportent:

> Il est temps que les classes officielles anglo-indiennes comprennent que les *nautch* ne sont pas des divertissements aussi innocents qu'on le leur a fait croire jusqu'ici. Je souhaite que le vice-roi et les gouverneurs de province soient les premiers à servir d'exemples dans ce domaine, en refusant d'assister à des fêtes dans lesquelles les *nautch* constituent une des principales attractions. Pour l'amour de tout ce qui est pur, les *nautch girls* devraient être bannies de la société respectable. (*Indian Spectator*, Bombay, 1893)

Dans un fameux rapport intitulé « Opinions sur la question des *nautch* », établi par la *Punjab Purity Association* (1894), des membres de l'aristocratie indienne émettent des jugements très fermes sur l'abolition de l'institution des *nautch girls*:

> Cette hideuse femme danse; et elle sourit en dansant; et elle coulisse des regards furtifs! En apparence une douce demoiselle, une personne charmante. Mais, qu'est-ce qui se tapit sous cette belle enveloppe? Une férocité infernale. L'enfer brille dans ses yeux. Dans sa poitrine bouillonne un vaste océan de venin. Autour de sa charmante taille vivent les furies de l'enfer. Ses mains brandissent d'invisibles poignards toujours prêts à frapper les victimes ignorantes ou volontaires qui tombent sur son chemin. Ses flatteries sont la ruine de l'Inde. Hélas! Son sourire est la mort de l'Inde.
>
> Presque toutes les *nautch girls* sont des prostituées en Inde. Quelle autre jeune femme respectable se mettrait à danser et à chanter devant un public pour de l'argent? C'est parce qu'elles sont les dépositaires de notre musique qu'elles réussissent à faire autant de mal. L'union de la séduction féminine et du charme de l'art musical les rendent attrayantes aux yeux d'une jeunesse inconsciente. Pendant les fêtes *nautch*, les jeunes gens sont pratiquement introduits dans la société de ces femmes de mauvaise réputation. Cela les entraîne à leur rendre secrètement visite dans les bordels. Ainsi, les jeunes gens sombrent peu à peu dans le vortex de la fornication.

Cette attitude sévère que les Indiens adoptèrent à l'égard d'une tradition autochtone découlait d'une série de causes occasionnées par les profonds changements sociaux qui marquèrent la fin du XIX^{e} siècle. L'influence politique et culturelle

grandissante des colonisateurs britanniques allait de pair avec la montée des classes bourgeoises et le déclin du monde des cours et de leurs traditions artistiques particulières, soumises à un inévitable processus de changement et, souvent, de déclin. Quant aux chanteuses et aux danseuses de cour, faute de fêtes somptueuses organisées par l'aristocratie, elles manquèrent d'espace dès la fin du XIX[e] siècle et leur tradition, en se corrompant, se rapprocha de plus en plus de la prostitution.

Cependant, comme nous venons de le voir, il existait une certaine conscience du fait que les *nautch girls* étaient les dépositaires d'un répertoire musical et que leur héritage artistique méritait d'être protégé. Dans un article de la *Christian Literature Society* (1893) de Madras, on trouve la citation suivante:

> Aux femmes *nautch* elles-mêmes: nous sommes tenus d'œuvrer pour leur régénération. En les protégeant, peut-être même pour leur musique, nous leur accordons position et prééminence dans la société...

Plusieurs intellectuels de l'époque s'efforcèrent de préserver les répertoires musicaux en les isolant de leur contexte, en les séparant de leur fonction de divertissement pour hommes et de prestations d'artistes de cour; ils décrétèrent ainsi la création de nouvelles formes artistiques et de nouveaux modes d'expression. Cette démarche donna naissance à la danse du *Bharatantyam*, qui quitta l'espace sacré des temples pour rejoindre les scènes publiques; elle fut également à l'origine des concerts modernes de musique classique dans lesquels il était interdit d'accompagner le chant par la gestuelle (Kersenboom 1987, Gaston 1996).

Dès la fin du XIX[e] siècle, l'organisation et la participation à des réceptions où des courtisanes dansaient et chantaient furent formellement interdites. La tradition survécut de façon clandestine pendant une longue période, grâce au soutien de la classe prospère des hommes d'affaires indiens, plus intéressés par l'aspect physique que par le plaisir intellectuel des représentations.

Après l'indépendance de l'Inde en 1947, la nouvelle classe politique en place, animée par le désir de «purifier» les anciens systèmes sociaux et de faire pièce à la corruption de la société indienne, combattit encore plus vigoureusement le phénomène des *nautch girls* qui continuait à sévir dans les grandes villes, notamment à Delhi, Bombay, Calcutta, Lucknow et Bénarès. Elle tenta d'éradiquer cette ancienne coutume par une brutale répression policière. A titre d'exemple, rappelons cette nuit de décembre 1958 à Lucknow où la police ferma de force tous les locaux des courtisanes et arrêta un grand nombre d'entre elles (Kippen 1988). Cela se produisit également dans d'autres villes où les quartiers réservés traditionnellement aux maisons des *nautch girls* furent graduellement dépeuplés[11].

---

11 En Inde du Sud la tradition des *devadāsī* subit également le même sort. En 1947, on interdit officiellement à ces artistes de participer aux rituels du temple (Gaston 1996).

Plus que la répression coloniale britannique, ce furent en fait les bouleversements survenus dans l'ensemble du marché de production et de consommation de la musique qui entraînèrent la chute de la classe des musiciennes et des danseuses professionnelles (Cassio 2001). La tradition se tourna en partie vers les industries en pleine expansion du cinéma et de la musique commerciale et s'adapta aux nouvelles exigences du marché, qui était avant tout à la recherche de chanteuses et de danseuses capables de jouer à l'écran ou d'enseigner de façon professionnelle (Lakshmi 2000). Mais, sous le choc de l'humiliation, certaines de ces femmes interrompirent leurs activités artistiques et rompirent définitivement les liens qui les rattachaient à la tradition.

Il en résulta que très peu de femmes artistes survécurent à la révolution culturelle du XX^{e} siècle. Dissimulées dans les ruelles de la cité, certaines continuent cependant à chanter et à danser pour quelques hommes d'affaire fortunés ou pour animer des fêtes privées, des mariages, des naissances ou d'autres célébrations. A l'époque moderne, on appelle ces femmes *tawā'if* et *bāījī*, termes péjoratifs dans leur acception courante, autrefois simples euphémismes pour désigner les « concubines » ou les « prostituées ». Dans les paragraphes qui suivent, je tenterai de souligner les caractéristiques de leur tradition artistique en m'appuyant sur les sources historiques modernes ainsi que sur mes propres observations de terrain.

Tawā'if et *bāījī*

Tawā'if et bāījī sont des appellations courantes pour désigner les artistes de cour aux XIX^{e} et XX^{e} siècles. Ces termes comportent d'importantes nuances dans leur sens et leur pertinence culturelle. Ils méritent d'être commentés ici. En nous appuyant sur les témoignages d'un passé récent et sur la contribution d'artistes vivants, nous pouvons analyser certains aspects de l'esthétique et de l'art féminins de la musique restés dans l'ombre jusqu'à présent.

La catégorie des *tawā'if* recouvrait une grande palette d'artistes et de courtisanes qui peuplèrent les cours princières dès le XVIII^{e} siècle. Le phénomène était spécialement lié au développement des cours musulmanes de l'Inde du Nord, parmi lesquelles les centres de pouvoir de Delhi et de Lucknow revêtaient une importance particulière. Avec le déclin de l'Empire Moghol, la ville de Delhi perdit progressivement de son importance et une partie de la scène politique du XVIII^{e} siècle se transféra à Lucknow, siège des nawabs d'Oudh, où se rendirent de nombreux artistes de la cour de Delhi. C'est là que la culture des réunions musicales animées par les *tawā'if* atteignit l'apogée de sa splendeur, sous le patronage de souverains et de gentilshommes amoureux de l'art (Sharar 2001).

> Les nobles et les riches confiaient leurs fils à ces dames accomplies pour apprendre l'étiquette et l'art de la conversation. Wajid Ali Shah, le dernier nawab d'Oudh dont le règne est évoqué comme l'âge d'or de la musique et de la danse, alla même jusqu'à fonder une institution appelée « Parikhana » (maison des fées), où plus de cent filles apprenaient la musique et la danse. Certaines d'entre elles furent introduites au palais comme begums. (Nevile 1996 : 39)

Selon une des dernières protagonistes de cette tradition[12], le terme *tawā'if*, dérivé du persan, littéralement « celle qui se déplace », suggère le mouvement de la danse dans l'espace (Nevile 1996 : 98) aussi bien que le déplacement à l'intérieur de la ville ou dans le pays, pour donner des représentations. Il existait même une catégorie de *tawā'if* appelée *deredar* (*dera* signifiant « tente »), des artistes itinérantes qui suivaient fidèlement leurs souverains et campaient avec eux pendant leurs longues expéditions vers de lointains champs de bataille. Selon Sharar, cette pratique fut introduite par le nawab Shuja ud Daula qui avait l'habitude d'emmener sa musicienne favorite dans sa suite, pendant ses longs voyages.

> Lorsque le nawab faisait le tour de ses provinces ou voyageait, leurs tentes étaient chargées avec pompe sur des chars à bœufs, en même temps que celles du souverain, et elles étaient gardées par des compagnies de dix à douze soldats. Les riches et les chefs se mirent eux aussi à adopter ouvertement cette coutume royale, en se faisant accompagner par les courtisanes pendant leurs voyages. (Sharar 2001 : 35)

En tant que classe, les *tawā'if* étaient bien éduquées, raffinées, et elles faisaient partie des rares membres de la société indienne qui savaient lire, écrire, apprécier la poésie et composer des vers.

> Les musulmans plaisantent en disant qu'en matière de fidélité, la danseuse dépasse l'épouse. [...] Pleine d'esprit, elle est généralement plus cultivée que la femme mariée. La fascination qu'elle exerce est due principalement au fait que, dans un pays où, pour des raisons de convenance, l'épouse n'est pas admise en société, elle constitue la plus charmante et la plus agréable des compagnies. (Raghunathji 1884 : 174)

C'est pour toutes ces raisons que les *tawā'if* étaient non seulement respectées et aimées par leurs protecteurs, mais également employées dans les familles royales et chez les nobles pour enseigner les bonnes manières. Saira Begum, une artiste contemporaine descendant de la tradition de cour, dit à ce sujet :

---

12 Entrevue avec Saira Begum à Bénarès, le 20 janvier 2003.

> Le terme de *tawā'if* désigne aussi les personnes qui enseignaient comment il fallait s'asseoir, saluer les gens, écouter pendant les *mujras*[13], parler et chanter. Avant, quand nous avions encore des rois, les *tawā'if* leur apprenaient comment ils devaient se comporter en différentes situations[14].

Les *tawā'if* pouvaient se mettre à leur compte, mais elles organisaient souvent leurs activités dans de véritables «clubs» appelés *koṭhā*. C'étaient des sortes de centres culturels animés par des soirées de musique et de danse (*mahfil*), auxquelles participaient parfois des poètes éminents, des artistes, des hommes de lettres et des politiciens[15].

> Les maisons de Chaudrayan Haidar Jan et de quelques autres courtisanes de haute volée étaient des «clubs» pour personnes distinguées. L'influence britannique changea la situation de sorte que, malgré l'apparition de nouvelles formes d'inconduites sociales, les gens ne voulurent plus fréquenter ouvertement les maisons des courtisanes et profiter du plaisir de leur compagnie. (Sharar 2001 : 196)

En effet, un certain degré de relâchement se manifesta dans les *koṭhā* où les hommes purent s'adonner à des plaisirs demeurés tabous aux yeux de la société indienne, en consommant de l'alcool ou en s'amusant avec les femmes[16]. Le *koṭhā* était dirigé par une vieille et célèbre *tawā'if* qui recrutait de jolies jeunes filles et leur enseignait la danse, la musique et les bonnes manières. C'était un honneur pour la *tawā'if* d'appartenir à une famille (*khandan*) d'artistes renommés.

De nombreuses *tawā'if* étaient d'extraordinaires artistes dont le talent était hautement récompensé par leur protecteur, ce qui les rendait célèbres et très riches. Pour un homme, le fait d'avoir une relation avec une *tawā'if* n'était pas signe de vice et de honte, mais symbole d'une position économique et sociale élevée.

> A Lucknow, la fréquentation des courtisanes commença sous le règne de Shuja ud Daula. Il était de bon ton pour un noble de sortir avec quelque beauté de bazar, pour le plaisir ou pour la distinction sociale. Un homme cultivé tel que Hakim Mandi, devenu plus tard vazir, dut ses premiers succès à une courtisane nommé Piyaro qui lui avait avancé de l'argent pour lui permettre d'offrir un présent au souverain

---

13 Le *mujra* est une réunion au cours de laquelle la *tawā'if* divertit un nombre restreint d'hommes.

14 Entrevue avec Saira Begum à Bénarès, le 20 janvier 2003.

15 «Les salons des courtisanes de luxe étaient des centres importants d'étiquette sociale aussi bien que de danse et de musique. Parfois des jeunes garçons de bonne famille y étaient envoyés à plusieurs reprises, accompagnés d'un adulte, pour parfaire leur éducation sociale. Ce genre de courtisanes dépendaient généralement d'un riche aristocrate, touchaient un salaire régulier et ne s'adonnaient pas à la prostitution.» (Sharar 2001 : 276)

16 Apparemment seules quelques douzaines de *kothās* restent encore actifs, mais de façon presque clandestine à cause des risques de répression.

> lors de sa première nomination au poste de gouverneur de la province d'Avadh. [...] Même si ces pratiques eurent un effet dégradant sur la moralité, elles améliorèrent en même temps les manières et le raffinement. (Sharar 2001 : 192)

Bien qu'elles aient été d'agréables animatrices, les *tawā'if* était surtout spécialisées dans l'art d'interpréter des pièces de musique en dansant et chantant simultanément avec une sensualité particulière (*bhāv*), ce qui les amenait à utiliser tout leur corps comme un instrument. Maciszewsky (1998: 118) écrit à ce propos:

> Avec son corps, elle illustrait la poésie d'un *bandish* (*bhāv batānā*, littéralement «dire la sensation»), spécialement par *l'adā* (mouvements des mains et du torse) et le *hāv bhāv* (expression du visage). Parfois elle dansait le *tatkār* (travail du pied) pendant que ses accompagnateurs jouaient des interludes instrumentaux.

Les musiciens qui accompagnaient le spectacle de la *tawā'if* jouaient du *tablā*[17] et du *sārangī*[18] et recevaient de ses mains leur seule source de revenus. A certaines occasions, la *tawā'if* présentait elle-même les musiciens à la cour où ils se faisaient remarquer et apprécier:

> De la période nawabi jusqu'au début du XX^{e} siècle, les musiciens dépendaient fortement des *tawā'if*, non seulement pour leur patronage direct, mais aussi pour leur introduction à la cour ou dans les maisons des riches aristocrates. (Kippen 1988: 23)

Quand l'artiste était invitée à se produire à l'extérieur du *koṭhā*, elle devenait le centre d'attraction des réunions pour hommes, appelées soit *mahfil* (ou *baṛa mahfil*) lorsqu'il y avait beaucoup d'hôtes, soit *mujra* lorsqu'un nombre restreint de spectateurs assistaient à une représentation privée. En plus de son cachet pour la soirée, l'artiste recevait parfois des présents et de l'argent que les spectateurs lui donnaient en guise d'appréciation. Elle payait alors les musiciens, en gardant la plus grande partie de l'argent pour elle-même. Les relations entre les *tawā'if* et leurs accompagnateurs étaient cependant compliquées du fait que les musiciens étaient souvent leurs maîtres. En effet, tandis que l'artiste apprenait de sa mère l'art de chanter et de danser avec grâce, c'est auprès des musiciens plus âgés qu'elle s'initiait aux répertoires de la musique et de la danse. Les mentors et maîtres de musique des *tawā'if* étaient le plus souvent des joueurs de *sārangī*,

---

17 Le *tablā* est formé d'une paire de tambours accordés à l'unisson, l'un en métal (*bāyān*) dont la peau émet des sons graves, et l'autre en bois (*dhāhinā*) dont la peau émet des sons aigus.

18 Le *sārangī* est une vièle, c'est-à-dire un instrument à cordes frottées par un archet, avec une caisse de résonance en bois et un table en parchemin. Il est doté d'un manche large et court ne comportant pas de frettes, de trois cordes en boyaux et d'un jeu supplémentaire de cordes sympathiques.

instrument dont le timbre rappelle la voix humaine et qui était utilisé pour enseigner les airs et les ornementations vocales ainsi que pour servir d'accompagnement pendant les concerts, comme voix de soutien.

Lorsqu'une *tawā'if* atteignait une position honorifique dans le domaine artistique et social, ou qu'elle prenait de l'âge, elle était appelée *begum*, si elle était musulmane, ou *bāījī*, si elle était hindoue, les deux appellations respectueuses signifiant «madame», sans spécification professionnelle ou artistique particulière. Lorsque la bataille contre les *nautch girls* fit rage dans toute l'Inde, les *tawā'if* reçurent un coup terrible en tant qu'institution, et plusieurs artistes se firent promouvoir au rang de *begum* pour échapper aux accusations de prostitution ou encore se firent appeler par le terme générique de *bāījī* (sans tenir compte des facteurs ethniques ou religieux) pour établir une distinction entre les artistes et les prostituées.

Même de nos jours, le terme de *tawā'if* est généralement utilisé comme synonyme de prostituée alors que l'expression plus neutre de *bāījī* rappelle le monde des artistes courtisanes. C'est pour cette raison que je préfère utiliser ce dernier terme pour parler de la tradition des dernières chanteuses de cour.

L'esthétique du chant *bāījī* à travers une analyse de la gestuelle

Les *bāījī* représentent le chapitre final de l'histoire des artistes de cour et fournissent le dernier exemple d'une esthétique musicale féminine consciente.

Grâce à mes recherches dans la région de Bénarès[19], j'ai pu identifier et documenter ce phénomène à travers le témoignage de plusieurs interprètes contemporaines. Je me suis particulièrement intéressée à l'artiste Saira Begum, choisie pour ses talents vocaux exceptionnels et son répertoire musical riche en compositions très anciennes, restées pratiquement inconnues jusqu'à nos jours. J'ai travaillé avec elle pendant plus de trois ans, conservant constamment mes leçons et mes discussions quotidiennes avec elle. Par la suite, j'ai comparé cette documentation avec des sources écrites et iconographiques ainsi que les matériaux audio et vidéo disponibles.

L'observation et la participation m'ont permis de mettre en évidence certains faits encore peu connus sur cette tradition. C'est eux que j'aimerais exposer dans les pages qui suivent. La première observation importante concerne la nature spécifique du répertoire *bāījī* qui comporte deux éléments principaux:

---

19 Après plusieurs mois de recherche en Inde, je choisis de me concentrer sur la ville de Bénarès, jadis un important centre musical où vivent encore des *bāījī*.

- des compositions mélodiques et poétiques avec un contexte érotique (chants d'amour);
- l'expression des sentiments féminins à travers les textes musicaux, par le biais de la danse et du chant.

Un autre trait marquant de ma recherche sur le terrain fut la découverte de la large palette des formes musicales interprétées par les *bāījī*, du *rāga*[20] classique à la musique dite semi-classique et à la musique populaire. Le talent de l'artiste est donc évalué en fonction, non seulement de ses aptitudes vocales, mais également de sa versatilité et de sa capacité à offrir des programmes hétérogènes comprenant différentes styles de musique et de danse.

En fait, comme me l'expliqua Saira Begum, l'aspect riche et multiforme du répertoire découle de l'apprentissage musical et culturel composite des *bāījī*. En règle générale, ces artistes sont issues des régions rurales et apprennent leur répertoire populaire dans leur environnement familial. C'est seulement après leur établissement en ville qu'elles acquièrent une sorte de savoir musical et d'entraînement vocal auprès des maîtres de la musique classique, en étudiant les formes complexes de l'improvisation virtuose sur les principales mélodies des *rāga* ainsi que les formes de la musique semi-classique. Malgré leur formation musicale hétérogène, leur répertoire principal consiste en différentes formes semi-classiques telles que la *ṭhumrī*, le *dadrā*, le *kajrī*, le *horī*, le *chaitī* et le *ghazal*, dans lesquelles des éléments de musique classique se mêlent à ceux de la tradition populaire.

La forme la plus importante est la *ṭhumrī*, un genre romantique, dans lequel l'art de l'interprète réside dans la répétition du même fragment d'un petit texte érotique avec de nombreuses variations musicales adaptées aux nuances de la poésie. Bien que la *ṭhumrī* ait fait l'objet d'études récentes (Ganguly 1987, Manuel 1989)[21], la manière dont les *bāījī* donnent à cette musique une caractéristique spécifique, allant jusqu'à créer une forme séparée, est encore peu connue. Dans l'interprétation des *bāījī*, en effet, la musique est accompagnée de gestes des bras et d'expressions faciales ou d'une danse dans laquelle les expressions aussi bien que la chorégraphie s'efforcent de rendre le sens des paroles.

La connexion de la *ṭhumrī* avec la danse paraît évidente dans l'étymologie même du mot, qui est dérivé de deux racines verbales *ṭhumak* (danser) et *rizhana* (divertir) (Banerjee 1986). Bien que les érudits restent partagés sur les origines de la *ṭhumrī*, il est certain que ce genre fleurit au XVIII[e] siècle dans les somptueuses cours de la région de Lucknow et de Bénarès, en rapport avec la danse *kaṭhak* et la culture *bāījī* – *tawā'if*. Entre le XVIII[e] et le XX[e] siècles, la *ṭhumrī* fut

---

20 Le *rāga* est la principale forme de la musique classique indienne.

21 Etant donné l'absence de familiarité avec le répertoire *bāījī* et la rareté des occasions offertes pour assister à leurs performances, toutes les études publiées jusqu'ici sur la *ṭhumrī* se basent sur une version moderne affadie de ce genre musical interprété par les chanteurs classiques.

Fig. 2: Saira Begum en train de chanter et de danser. Photo F. Cassio

Fig. 3: Saira Begum interprète le même chant debout et assise. Les photos 2 et 3 illustrent toutes deux le mot *bijeli* qui signifie «tonnerre» et que Saira évoque par un large mouvement de bras. Photo F. Cassio

donc la principale forme d'expression et le véhicule des divertissements dansés et chantés des artistes de cour, héritiers d'une tradition qui s'est perpétuée, au moins théoriquement, de Vatsyayana jusqu'à nos jours.

Grâce au témoignage de Saira Begum et d'autres *bāījī* que j'ai fréquentées pendant des années, j'ai constaté que l'interprétation du chant semi-classique (notamment la *ṭhumrī* et le *dadrā*) obéissait à des règles précises, dans lesquelles la composante de la danse apparaissait sous deux forme:

- debout, selon une chorégraphie authentique qui exalte autant la narration du texte que la virtuosité de la danse elle-même (*tatkar*);
- assis, (*betke*), dans laquelle les variations musicales (appelées *bolbanao*) prédominent, utilisant seulement les gestes du bras (*abhinaya*) et les expressions du visage (*hāv bhāv*):

De même, en se basant sur l'analyse textuelle de la *ṭhumrī*, Du Perron (ITC 2003: 14) a découvert l'existence de deux formes spécifiques: la *ṭhumrī ki bandish* et la *ṭhumrī bolbanao*, selon la prédominance de la danse ou de l'élément vocal.

Au niveau de la danse et de la musique, en règle générale, la forme dansée favorise le côté spectaculaire de l'événement en jouant sur les variations chorégraphiques, alors que la performance *betke*, plus raffinée musicalement et plus méditative, exalte les talents vocaux et le sens de l'improvisation de l'artiste en interprétant des variations musicales impromptues sur la mélodie de la composition de base. Ainsi, les variations de la danse l'emportent dans le premier cas, alors que celles de la musique prédominent dans le second.

Dans les deux cas cependant, l'artiste doit démontrer simultanément ses aptitudes vocales et chorégraphiques, dans un mélange raffiné de chant et de danse.

En effet, le pouvoir érotique propre aux *bāījī* est fondé sur un mélange de chant et de danse et utilise un langage qui opère à des niveaux différents et implique des sens différents: la musique, les paroles (le texte des compositions) et la danse.

Tous ensemble cependant, ces éléments créent une communication subconsciente qui transmet un message érotique à l'auditeur. En réalité, ce n'est ni le texte poétique en lui-même, ni la musique, ni la gestuelle empruntée à la danse classique *kathak* qui crée cette atmosphère troublante, mais plutôt la combinaison raffinée de ces trois langages.

Il est intéressant de noter à ce propos que les *bāījī* apprennent le chant classique (*dhrupad* ou *khyāl*)[22] avec les maîtres de musique et, séparément, la danse *kathak* avec les maîtres de la tradition de la danse. Par conséquent, il incombe

---

22 Le *dhrupad* et le *khyāl* sont les principaux genres de la musique de l'Inde du Nord. Le *dhrupad* qui se développa entre le XVI[e] et le XVIII[e] siècles, était rattaché à la tradition du temple; il dégage une atmosphère majestueuse et sacrée. Le *khyāl* quant à lui, se développa entre le XVIII[e] et le XIX[e] siècles dans les cours princières; il a un caractère plus romantique.

aux *bāījī* elles-mêmes de combiner les expressions de la voix et de la danse, dans une démarche de créativité personnelle. Pour ce faire, la *bāījī* utilise un miroir pour étudier la gestuelle (*abhinaya*) empruntée au répertoire du *kathak*, qui convient le mieux à l'expression d'un chant particulier. Voici ce que Saira Begum dit à ce sujet[23]:

> Les yeux, la bouche... la façon de regarder, de sourire, de paraître triste, lentement, lentement on essaie et on crée son style. Le miroir est très important: lorsque je danse debout, je surveille ma posture: de cette façon ? Non, ah ! Cela va mieux. Puis, lorsque je fais le *riyaz*[24] pour le chant, je m'assieds devant le miroir et j'observe mon visage: comment est-il ? Comment le rendre plus agréable, le nez comme cela, les yeux, les joues, la bouche: tout doit être «*accha*»... juste.

Saraswati Devi, une *bāījī* de Bénarès dit de même[25]:

> Conformément à l'enseignement de mes maîtres de chant et de danse, je construis mon répertoire et, avant de me présenter en public, je redis plusieurs fois, seule devant le miroir, la même phrase d'une *ṭhumrī*; je répète des dizaines de fois les mêmes mots avec des expressions différentes...

Le style des *bāījī* varie d'une artiste à l'autre grâce à cette démarche personnelle. Je pense que c'est ce phénomène de fusion entre la musique et le geste qui constitue la caractéristique majeure de la tradition *bāījī* et distingue celle-ci des autres formes contemporaines de la musique et de la danse en Inde.

Un examen approfondi de la gestuelle des *bāījī* révèle non seulement le caractère unique d'un art en voie d'extinction, mais aussi la marque profonde d'une esthétique consciemment féminine que plus personne ne connaît. La comparaison entre les gestes des artistes courtisanes et ceux des chanteurs de *dhrupad* et de *khyāl* montre en effet deux perceptions totalement différentes de l'interprétation musicale.

Comme on le sait, les chanteurs du répertoire classique accompagnent aussi leur chant de larges mouvements des bras, mais ce genre de gestuelle a une connotation profondément différente de l'*abhinaya* des *bāījī*. En réalité, de tels gestes appartiennent à un système d'expression qui diffère en intention et en technique du langage gestuel du *kathak* auquel appartiennent les *bāījī*. Les gestes des musiciens classiques sont enracinés dans l'instinct et la nécessité d'utiliser le mouvement pour donner de l'énergie à l'expression vocale. Voici ce que m'expliqua le maître du *dhrupad*, Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, lors d'un entretien que j'ai eu avec lui à ce sujet[26]:

---

23 Entretien avec Saira Begum, 8 janvier 2003.
24 Pratique de la musique.
25 Entretien avec Saraswati Devi, Bénarès, 1er décembre 2002.
26 Extrait d'un entretien avec Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, New Delhi, 23 mars 2004.

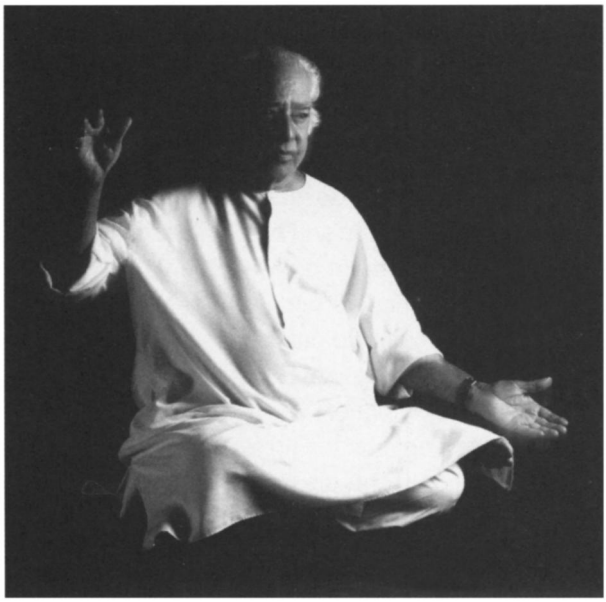


Fig. 4 : Ustad Rahim Fahimuddin Dagar en train de chanter. Photo Sarabjit Babra avec l'aimable autorisation de Bhai Baldeep Singh

> En règle générale, les hommes font des mouvements lorsqu'ils chantent, chacun à sa manière. Aujourd'hui, la plupart des chanteurs le font fortuitement, suivant leur instinct. Celui qui bouge instinctivement essaie de suivre le son, mais il le fait par hasard parce qu'il ne dispose d'aucun système de référence. Dans le *dhrupad*, tel qu'il a été transmis par le *gharānā* des Dagar, nous avons le *nāda yoga*, un système réellement scientifique qui relie notre corps, nos actions et la production du son.

Dans le chant de Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, chaque geste a sa raison d'être ; il vient de la tension interne du corps pour produire le son vocal dans ses nuances les plus complexes, dans le vrai style Dagar (Cassio 2000). Spécialement pendant le long *ālāp* (introduction du *rāga*), dans lequel le chanteur de *dhrupad* improvise en vocalisant une mélodie sans mots, la qualité du son et la manière de le produire doivent avoir un impact tel qu'il déclenche un effet émotionnel chez l'auditeur. La qualité du son et la puissance de son impact résultent d'une étude spécifique de la production de la voix et de la relation énergétique entre la voix et le corps, dans laquelle le geste n'est qu'une expression externe et, parfois, un moyen.

Dans ce contexte, la gestuelle n'est pas une danse codifiée mais une adaptation instinctive du corps à la respiration du chanteur et aux poussées énergétiques de la tension expressive. En particulier, comme le pense le maître, les actions doivent s'accomplir conformément au *nadā yoga*, un système qui exploite effectivement les poussées énergétiques à l'intérieur du corps, la respiration et la production de son vocal, en accord avec la théorie du yoga.

Des conceptions aussi différentes de la gestuelle révèlent ainsi une différence esthétique fondamentale entre la tradition *bāījī* et la musique classique. Si la gestuelle des *bāījī* a pour but la communication érotique subconsciente, les gestes des musiciens classiques sont, quant à eux, une représentation instinctive des mouvements du son à l'intérieur du corps. *L'abhinaya* révèle une réelle esthétique de la sensualité féminine alors que les gestes des musiciens expriment une sorte de prière intérieure, dont le sens est non seulement spécifiquement masculin (interprété par des hommes), mais également profondément mystique.

On pourrait se demander pourquoi les femmes n'ont jamais eu le droit de participer à cette forme de mystique musicale pour être simplement reléguées au rôle de séductrices. J'ai interrogé Ustad Dagar et d'autres musiciens de la tradition classique sur les raisons de cette interdiction. Au moins en ce qui concerne le *dhrupad*, ils m'ont répondu unanimement que le problème n'était pas d'ordre social mais «physique»: c'était une question d'énergie, puisque dans le chant *dhrupad*, l'implication du corps avec ces poussées d'énergie est d'une importance fondamentale; or l'énergie (*kundalinî*) circule différemment dans le corps de la femme que dans celui de l'homme[27]:

> Les vigoureux mouvements provoqués par la pratique du *nāda yoga* pourraient endommager la matrice de la femme, qui est destinée à donner la vie et doit, de ce fait, être protégée.

Pourtant, d'après plusieurs chanteuses contemporaines, le *dhrupad* était enseigné comme base de la pratique musicale, même si les femmes n'avaient pas le droit de l'interpréter en public. Des restrictions analogues s'appliquaient au *khyāl* (un genre plus moderne que le *dhrupad*), dont les rudiments étaient enseignés aux *bāījī*, mais que celles-ci n'ont eu le droit d'interpréter professionnellement que vers la fin du XIX^{e} siècle.

Effectivement, lorsque le chant dansé des *bāījī* fut banni de la scène musicale moderne à cause de sa connotation profondément érotique, le *khyāl* devint le principal genre musical auquel s'essayèrent les musiciennes professionnelles.

Ce changement de répertoire fut rendu possible grâce à l'instauration de nouvelles conditions politiques, sociales et culturelles: l'Inde traversait une véritable révolution culturelle qui permit l'installation d'un état démocratique, avec l'abolition des castes et la proclamation de l'égalité sexuelle. De telles circonstances, ajoutées à la brutale suppression de la tradition des *bāījī*, poussèrent les femmes à chercher à rendre leur rôle artistique comparable à celui des hommes et à entrer professionnellement dans le domaine de la musique classique (*khyāl*) avec le désir de couper tous les liens anciens avec la tradition *bāījī*. Ainsi, dès la fin du XIX^{e} siècle, nous voyons apparaître les premiers noms de femmes dans

---

27 Entretien avec Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, New Delhi, 27 juillet 2003.

l'histoire de la musique indienne, ces femmes pionnières qui commencèrent à rivaliser avec les hommes dans le monde de la musique classique.

Certaines de ces femmes, issues de la bourgeoisie, brisèrent l'image traditionnelle de la femme liée à ses devoirs domestiques et s'efforcèrent de participer à la culture et à la société de leur temps. Cependant, les premières grandes chanteuses de musique classique venaient de la tradition *bāījī* elle-même, comme l'indiquent leurs noms: Begum Akhtar, Kesarbai, Rasoolangai, Hirabai, Menakabai, etc.

Il faut souligner que, pour se faire reconnaître et respecter par la société, les chanteuses «modernes» de musique classique ont dû non seulement imiter servilement les interprètes masculins en ne laissant aucune place à leur propre créativité, mais elles ont également rejeté entièrement la tradition féminine passée, en évitant toute gestuelle qui rappelle le souvenir des *bāījī*. Ainsi, encore aujourd'hui, beaucoup d'entre elles évitent toute gesticulation pendant leurs interprétations, de peur que leur chant ne comporte la moindre allusion, même voilée, à la sensualité.

Bien que la tradition des *bāījī* soit vouée à la disparition avec cette dernière génération, un sentiment généralisé de honte face à ce phénomène est maintenant fortement enraciné en Inde, empêchant la récupération d'une part importante de l'histoire sociale et musicale du pays. Ce sentiment empêche également la reconnaissance d'une esthétique de chant spécifiquement féminine, transmise depuis l'époque du *Kāma Sutra* jusqu'aux *bāījī* modernes, comparable en quelque sorte à la logique, à la fonction et à l'esthétique de la musique classique.

La mythologie indienne raconte que la divinité de Shiva est incomplète sans son double féminin, sa *shakti*. Paraphrasant cette légende, nous pourrions dire qu'une histoire de la musique indienne dans laquelle seuls les musiciens mâles sont mentionnés est partiale et lacunaire: il lui manque la contribution des femmes à la culture musicale, laissée pendant des millénaires dans l'obscurité et dans l'oubli.

Bibliographie

ALTEKAR A. S.
1959 *The Position of Women in Hindu Civilization.* Delhi: Motilal Banarsidas Publishers.

BAHADUR Krishna
1998 *Mira Bai and her Padas.* New Delhi: Munishiram Manoharlal Publishers.

BANERJEE Projesh
1986 *Dance in Thumrī.* New Delhi: Abhinav Publications.

BOR Joep
1987 *The Voice of the Sarangī.* Bombay: National Centre for the Performing Arts.

BURCKHARDT QURESHI Regula
2001 «In search of Begum Akhtar: Patriarchy, Poetry, and Twentieth-Century Indian Music», *The World of Music* 43/1 : 97-137.

CASSIO Francesca
2000 *Percorsi della voce. Storia e tecniche esecutive del canto dhrupad nell'India del nord.* Bologna: Ut Orpheus.
2001 «La musica classica indiana: mutamenti nella produzione e nella fruizione dopo il 1947», in *Atti del Congresso Italindia.* Milano: Franco Angeli.

ERDMAN Joan
1992 *Arts Patronage in India.* New Delhi: Ajay Kumar Jain Manohar Pub.

GANGULY Rita
1987 «The Tradition of Thumri», in *Aspects of Indian Music - a Collection of Essays,* edited by Sumati Mutatkar. New Delhi: Sangeet Natak Akademy.

GASTON Anne-Marie
1996 *Bharata Natyam. From Temple to Theatre.* New Delhi: Manohar Publishers.

GAUR Albertine
1980 *Women in India.* London: British Library Publications.

HASAN Shah
1992 *The Nautch Girl.* Engl. trs. by Qurratulain Hyder. New Delhi: Sterling Publishers.

KERSENBOOM Saskia C.
1987 *Nityasumangali, Devadasi Tradition in South India.* Delhi: Motilal Banarsidass.

KIPPEN James
1988 *The Tablā of Lucknow.* Cambridge: Cambridge University Press.

ITC (Sangeet Research Academy Forum)
2004 *Music Research: a Focus on Musical Forms.* Mumbai: NCPA.

LAKSHMI C. S.
2000 *The Singer and the Song.* New Delhi: Kali for Women.

MACISZEWSKY Amelia
1998 *Gendered Stories, Gendered Styles: Contemporary Hindusthani Music as Discourse, Attitude and Practice.* Austin: University of Texas at Austin, PhD.

MANUEL Peter
1989 *Thumri in Historical and Stylistic Perspective.* New Delhi: Motilal Banarsidass.

MOTI Chandra
1973 *The World of Courtesans.* New Delhi: Vikas Publishing House.

NEVILE Pran
1996 *Nautch Girls of India, Dancers, Singers, Playmates.* New Delhi: Ravi Kumar Publisher.

POST Jennifer
1988 «Professional Women in Indian Music: the Death of the Courtesan Tradition», in *Women and Music in Cross-Cultural Perspective.* Chicago: Chicago University Press: 97-108.

PUNJAB PURITY ASSOCIATION
Opinions on the Nautch Question, collected and published by the Punjab Purity Association. Lahore: New Lyall Press.

PUKRAJ Malka
2003 *Song Sung True, a Memoir.* New Delhi: Kali for Women.

RAGHUNATHJI K.
1884 «Bombay Dancing Girls», *The Indian Antiquary* 13: 165-178.

RUSWA Mirza Mohammad
1996 *The Courtesan of Lucknow (Umrao Jan Ada).* Engl. Tr. by David Matthews. Calcutta: Rupa & Co.

SHARAR Abdul
2001 *Hindusthan men Mashriqi Tamaddun ka Akhri Namunai* (*'The Last Example of Oriental Culture in India'*), edited by E. S. Harcourt and Fakhir Hussain. New Delhi: Oxford University Press.

SHATTAN Merchant-Prince
1989 *Maniimekhalai (The Dancer with the Magic Bowl).* Engl. Tr. Alain Danielou. New York: New Directions.

The Christian Literature Society
1893 *Nautch Women: an Appeal to English Ladies on Behalf of their Indian Sisters.* Madras: S.P.C.K. Press.

VATSYAYANA
1994 *Kamasutra,* Eng. Tr. By Alain Danielou. Rochester: Inner Traditions India.

Résumé L'histoire de la musique indienne est connue à travers l'interpétation masculine de la tradition savante, laissant dans l'oubli la contribution artistique des musiciennes de cour, danseuses et chanteuses. En commentant certaines des motivations culturelles qui ont occulté l'activité des musiciennes courtisanes (*bāījī*) en Inde, Francesca Cassio présente une brève analyse historique et artistique de la tradition féminine à partir de certaines descriptions figurant dans le *Kāma Sutra*, l'œuvre de Vatsyayana datant du IV^{e} siècle de notre ère. L'auteure pense que, malgré les différences linguistiques et culturelles qui caractérisent les diverses classes d'artistes à des périodes et dans des environnements différents, on peut, en fait, concevoir un archétype qui, depuis l'époque de Vatsyayana jusqu'à nos jours, présente les mêmes caractéristiques sociales et artistiques.

Pendant quatre années de recherche sur le terrain, Cassio a étudié l'activité d'une *bāījī* contemporaine, en analysant son répertoire de danse et de chant. La principale caractéristique de l'art des courtisanes était, en fait, la fusion de la musique et de la danse. Enfin, l'auteure fait une comparaison entre la gestuelle masculine employée dans la pratique de la musique classique et la gestuelle féminine utilisée dans le répertoire interprété par les *bāījī*, symbolisant une conception différente de l'esthétique musicale.

La réforme de la tradition des *devadasi*

Danse et musique dans les temples hindous[1]

Takako Inoue

Le problème des *devadasi*

Le terme *devadasi*, littéralement «servante de dieu», désigne généralement une femme appartenant à une certaine communauté, formée pour exécuter des rituels accompagnés de danses et de chants dans les temples hindous. Dédiée très jeune au sanctuaire par une cérémonie de mariage avec la divinité, la *devadasi* ne peut plus mener par la suite une vie conjugale normale[2]. Censée être l'épouse d'un immortel, elle ne devient jamais veuve et demeure à jamais la femme de bon augure, *nitya-sumangal*[3], toujours bien accueillie dans les rituels de temples, les fêtes et les mariages. Pendant les cérémonies, la danse et le chant sont dévolus normalement aux femmes tandis que les hommes, appelés *melakkaran* et *nattuvanar*, jouent des instruments de musique et dirigent la troupe de danse.

Les *devadasi* sont mentionnées dès les VII^{e}-VIII^{e} siècles dans les inscriptions et les textes classiques (Prasad 1990 : 23) et leur institution semble relativement bien établie dès les X^{e}-XI^{e} siècles dans l'Inde du Sud. La fameuse inscription

---

1 Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

2 *Tevaratiyal* en tamoul. On peut trouver des définitions de *devadasi* dans plusieurs sources. Par exemple, *The Encyclopedia of Social Work in India*, Vol. 1 (Ministry of Welfare 1987 : 177) dit : «Le terme *devadasi* signifie 'servante de dieu'. On l'interprète aussi comme esclave de dieu, esclave sacrée, fille du temple, danseuse du temple, courtisane de la divinité et courtisane du temple. Le terme est aussi utilisé comme euphémisme pour désigner la femme qui exerce le plus ancien métier du monde, et qui prétend le faire par tradition religieuse et coutume familiale. Le système consiste à dédier des jeunes filles à un dieu, une déesse ou un objet de culte par une cérémonie publique de mariage avec la divinité, suivie de danses et de chants interprétés par ces filles.»

3 Les veuves, considérées comme femmes de mauvais augure, étaient victimes de discrimination et de ségrégation dans la majeure partie de la société indienne.

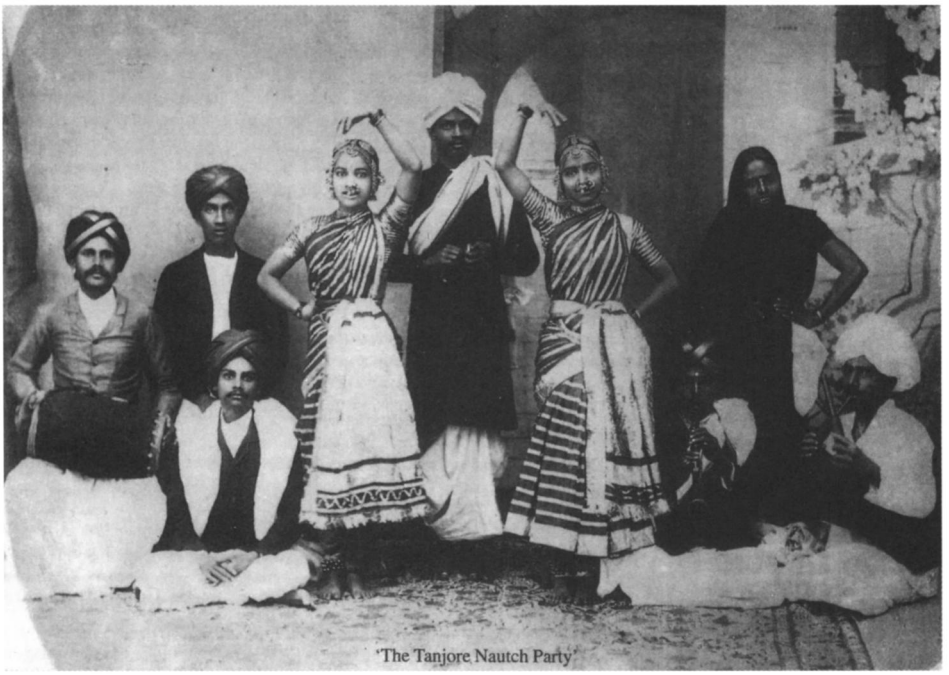


Fig. 1: Fête *nautch* de Tanjore à la fin du XIX[e] siècle.

du temple de Brihaddisvara à Thanjavur (Tanjore), construit par Rajaraja I[er] de la dynastie des Chola, qui régna de 985 à 1016, dénombre quatre cents *tali-ceri-pentukal* (femmes de la rue du temple)[4]. Continuant à prospérer jusqu'aux environs du XIX[e] siècle, l'institution des *devadasi* commença à décliner sous le gouvernement britannique. Les régions voisines de la côte de Coromandel, où se trouvent de nombreux temples monumentaux, abritaient alors une foule de *devadasi*. D'après le recensement de l'Inde de 1901 (table XIII: 158), plus de cinq mille d'entre elles habitaient dans la Présidence de Madras et les trois États princiers, les districts les plus peuplés étant Tinnevelly (1565), Madras (679), Madura (633), Tanjore (616) et Chingleput (590).

Bien qu'on les appelle invariablement *devadasi* ou *nautch girls* (danseuses), les coutumes de ces femmes varient selon leur lieu d'origine, leur caste ou leur communauté, et elles sont de ce fait désignées par différentes appellations telles que *aradin, basavi, bhandi, bhavani, bogam, guni, jogati, kalavanthulu, kurmapulu,*

4 Selon la liste des documents établie par A.K. Prasad, le nombre de références aux *devadasi* augmente dès le XI[e] siècle (Prasad 1990: 163-180). En outre, il existe un certain nombre d'études sur l'histoire du système des *devadasi* et de la prostitution fondées sur les inscriptions et les textes classiques.

murali, nachini, nagavasulu, naikin, sani, etc.[5] Nous savons par exemple qu'au Karnataka, les *basavi* recevaient de la vaisselle métallique pour aller mendier (Artal 1910: 99) et les *jogati*, consacrées à la déesse Yellamma, étaient pour la plupart recrutées parmi les *dalit* (intouchables) souffrant de pauvreté et de discrimination; cette situation perdure d'ailleurs de nos jours et pose un réel problème social (Ranjana 1983, Heggade 1983, Shankar 1990, Tarachand 1991). Parfois, comme dans certains districts au nord de la Présidence de Madras, les filles n'étaient même pas consacrées par une cérémonie (MLCP 1929, Vol. 43: 624). Je ne m'attarderai pas ici sur les variantes de ces coutumes qui sont par ailleurs bien documentées[6]. De toute manière, on a pratiquement toujours négligé ces différences et assimilé progressivement ces femmes à des prostituées, en les stigmatisant à l'époque coloniale à cause d'une seule pratique qui les caractérisait toutes, celle d'avoir des relations sexuelles hors mariage avec les hommes.

Dès le milieu du XX^{e} siècle, l'institution des *devadasi* devint illégale à la suite d'une campagne lancée contre elle par les réformateurs sociaux en Inde du Sud. Dès lors, les femmes furent exclues du service des temples et seuls les hommes furent jugés aptes à exécuter le rituel. La danse des *devadasi* fut alors reconstituée pour être interprétée sur scène. Rebaptisée *Bharatanatyam*, elle put dès lors être interprétée par tout le monde, sans distinction de caste, de croyance, de genre ou de nationalité. De nos jours, le *Bharatanatyam* est considérée comme un des plus importants patrimoines culturels de l'Inde.

Il faut noter que seule la danse des *devadasi* fut condamnée, leur chant n'étant pas critiqué par le public, bien que leur profession comporte ces deux formes d'art. Peut-être parce que le chant était également pratiqué par les hommes issus de toutes les castes, brahmanes ou non, alors que la danse était exclusivement réservée aux *devadasi*, sauf dans les théâtres traditionnels *Kathakali* et *Yakshagana*, interprétés uniquement par les hommes. Peut-être aussi parce que les danseuses essayaient d'attirer le regard des hommes alors que les chanteuses n'avaient pas toujours besoin de le faire. Dans une troupe, en effet, la danse constitue l'élément principal, alors que le chant est tenu légèrement à l'écart et fait partie de l'accompagnement.

Aujourd'hui, la campagne contre l'institution des *devadasi* intéresse de plus en plus les chercheurs, surtout depuis que les études de genre ont acquis une

---

5 On trouve des références à ces termes dans la loi sur l'interdiction de la consécration des *devadasi* de Madras de 1947 (MLAD 1947 Vol. VI: 659-660) ainsi que dans de nombreux rapports judiciaires, livres et articles sur les *devadasi* (Artal 1910, Banerji 1973: 279-293, Cabral et Sa 1990: 25, Fuller 1900, Iyer 1927, Ministry of Welfare1987: 177-185).

6 L'étude anthropologique sur leur coutume et la tradition de leur danse par Kersemboom-Story (1987) et l'étude approfondie de Marglin (1985) sur les *devadasis* du temple de Jagannath à Puri sont de bonnes sources d'information. Les variantes régionales de leurs coutumes sont détaillées dans les séries de rapports sur les castes et les tribus enregistrées à l'époque coloniale (Enthoven 1922, Iyer L.K. 1909 & n.d., Russel 1916, Thurston & Rangachari 1909). Voir également la note 4.

certaine notoriété auprès du public; cependant, la plupart des recherches sont teintées de préjugés élitistes et réduisent souvent les *devadasi* à l'état d'objets. A l'instar de l'opinion coloniale, les études menées par les réformateurs sociaux décrivent l'institution des *devadasi* comme un fléau social[7]. Les musicologues encensent les *devadasi* comme des gardiennes de la danse et de la musique traditionnelles, alors qu'à l'époque coloniale, ils jugeaient leur institution dégénérée[8]. Les chercheuses féministes traitent le sujet du point de vue du genre, et ce sont leurs thèses qui s'appliquent le mieux à mon exposé. Parmi elles, Janaki Nair et Kay K. Jordan étudient le processus législatif de l'abolition de l'institution des *devadasi*. La première le décrit comme le contrôle de la sexualité par les élites coloniales (Nair 1996), la seconde l'interprète comme une discordance entre la prostitution et la tradition (Jordan 1993). Amrit Srinivasan s'intéresse à la réforme et à la renaissance des *devadasi* et de leur danse. Mais elle réduit le processus à un stéréotype dichotomique en opposant les abolitionnistes, tels que les réactionnaires non brahmanes, les missionnaires chrétiens et les officiels anglais, aux partisans de la sauvegarde, tels que les non officiels anglais, les théosophes et les brahmanes (Srinivasan 1985), qui se retrouve dans la confrontation politique entre le Mouvement dravidien non brahmane et le Parti du Congrès. Toutes les études que je viens de citer utilisent essentiellement des documents écrits par les élites coloniales et les réformateurs sociaux et tiennent rarement compte du témoignage des *devadasi* elles-mêmes[9]. Toutefois S. Anandhi reprend à son compte la voix d'une *devadasi* qui participa au Mouvement dravidien et montre que les abolitionnistes aussi bien que les partisans de la sauvegarde traitent les *devadasi* comme des objets; mais elle aussi réduit les premiers à des réformateurs progressistes et les seconds à des conservateurs traditionalistes (Anandhi 1991). Bien que la plupart des activistes et des chercheuses féministes condamnent la prostitution, Lakshmi K. Raghuramaiah, ex-présidente de la Conférence des femmes de l'Inde, qui se lia d'amitié avec une *devadasi*, affirme que les prostituées sont plus exploitées à cause du contrôle légal (Raghuramaiah 1991).

Je me propose ici d'étudier cette campagne sous un nouvel éclairage, en l'analysant dans un premier temps à la lumière d'un fait nouveau: l'émergence d'une séparation établie entre la religion, l'art et la prostitution en tant que catégories distinctes. J'étudierai ensuite la réaction des *devadasi* face à cette campagne

---

7 En plus du répertoire d'articles traitant de la question des *devadasi*, celles-ci sont souvent mentionnées dans les recherches sur la prostitution en Inde.

8 Dans les études sur l'histoire de la danse, les *devadasi* sont généralement mentionnées. *Sangeet Natak*, la revue trimestrielle du Sangeet Natak Akademi (Institut national de la musique et du théâtre) consacre en 1990 une édition spéciale aux *devadasi*; de même que dans les numéros spéciaux sur la danse des revues *Hansa* (1988) et *Marg* (1957) figurent également des articles sur les *devadasi*.

9 J'entends par élites coloniales des personnes qui parlent anglais, exercent la profession de médecins, d'avocats etc. et participent aux mouvements nationaux dont je parle dans mon exposé.

comme un processus de rétablissement et de légitimation de leur identité collective par la suppression du stigmate. Ce faisant, je décrirai la transformation de leur interprétation actuelle et la perception de leur danse. Les documents émanant des *devadasi* étant extrêmement rares, je me servirai aussi bien des sources écrites que de mes propres observations et des entrevues réalisées au cours de mes recherches sur le terrain.

Le mouvement anti-*nautch*

La question de la prostitution se posa au milieu du XIX[e] siècle, lorsque l'anglaise Josephine Butler (1828-1902) partit en croisade en 1868 contre le règlement étatique de la prostitution par les Lois sur les maladies contagieuses. La campagne se propagea rapidement dans les autres pays, aboutissant à des accords internationaux sur le sujet dès le début du XX[e] siècle[10]. En Inde, la vente et l'achat de mineures de moins de seize ans pour la prostitution furent considérés comme un crime en vertu des articles 372 et 373 du Code pénal indien de 1860 mis en application dans les affaires judiciaires des *devadasi*[11]. Celles-ci intentèrent en effet des actions en justice dès la deuxième moitié du XIX[e] siècle pour défendre leurs droits acquis, adoption et héritage par la lignée maternelle, et se prémunir contre l'ingérence des administrateurs de temples et des curateurs dans leurs droits coutumiers. Si, au début, l'adoption et l'héritage furent reconnus comme leur coutume dans les jugements, les conflits entre les temples et les *devadasi* furent par contre écartés pour juger conformément à la politique de non ingérence en matière de religion et de coutume. Après que le Code pénal indien eut déclaré la coutume de l'adoption délictueuse, les jugements contraires aux intérêts des *devadasi* augmentèrent progressivement[12] et ces femmes furent jugées comme des prostituées dans les tribunaux.

La campagne de boycott des *nautch girls* et de leur danse, appelée Mouvement anti-*nautch*, fut lancée à la fois par l'élite des réformateurs sociaux hindous et les missionnaires chrétiens de la Présidence de Madras, en 1892[13]. Elle se développa rapidement dans toute l'Inde. Nous possédons le compte-rendu détaillé qu'en fit une missionnaire, Madame Marcus B. Fuller (Fuller 1900: 137-147). En 1893, l'Association hindoue pour la réforme sociale de Madras envoya

---

10 Au sujet de la campagne en Europe, voir Bullough & Bullough (1987) et Warkowitz (1980).

11 Le premier cas traduit devant la cour suprême de Madras concernait une femme qui avait vendu ses deux filles de moins de seize ans à deux danseuses rattachées au temple de Soobramania Swamy de Triporoor (MHCR 1870: 415-417). Pour le code pénal, voir Ranchhoddas & Thakore (n.d.).

12 Je n'entrerai pas dans les détails des cas judiciaires dans cet article. Voir Awaya (1994).

13 Voir l'Appendice, Table chronologique sélective de la campagne.

une requête au Vice-roi et à d'autres personnes pour leur demander de prendre des mesures appropriées [14]. Selon cette requête, les *nautch girls* étaient des prostituées et la coutume de les inviter représentait un fléau social qui n'était autorisée ni par la religion ni par une autre institution ; il fallait donc faire cesser cette pratique pour purifier la vie sociale. Or le Vice-roi refusa de prendre au sérieux la requête, arguant que ces filles n'étaient rien d'autre que des artistes, semblables à tous les danseurs et athlètes de l'Inde et de l'Europe, et qu'elles agissaient conformément à la coutume. L'hésitation du gouvernement devant ce problème découlait probablement de la politique de non-ingérence dans les affaires religieuses et coutumières, sous le régime colonial. Par la suite, l'affaire fut largement débattue dans la presse, où la plupart des articles soutenaient la position des pétitionnaires et condamnaient l'invitation des *nautch girls*. Dès lors, certains officiels gouvernementaux notifièrent, à titre personnel, qu'il ne fallait pas les inviter [15]. Devant toutes ces voix qui réclamaient une solution, le gouvernement fut forcé d'intervenir dans l'affaire des *devadasi*. Mais le problème fut isolé de son terrain religieux et traité dans le cadre de la suppression de la prostitution et de la protection des femmes et des mineures.

Le Gouvernement central aborda la question en recommandant tout d'abord la vigilance à l'égard de la prostitution à tous les gouvernements locaux. Puis trois projets de loi concernant la prostitution furent présentés au Conseil législatif, en

---

14 La requête dit : 1. Qu'il existe dans la communauté indienne une classe de femmes appelées généralement les *nautch girls*. 2. Que ces femmes sont invariablement des prostituées. 3 Qu'elles sont appréciées et encouragées et bénéficient d'un certain prestige dans la société à cause d'une pratique tout à fait indésirable qui prévaut parmi les Hindous de les inviter aux mariages, aux fêtes et même aux réceptions données en l'honneur d'hôtes qui ne sont pas hindous. 4. Que cette pratique rabaisse le niveau moral de la société, détruit la vie familiale sur laquelle repose la solidité de la nation et ruine moralement et matériellement les individus. 5. Que cette pratique n'est rien d'autre qu'une vogue qui n'est fondée sur aucune autorité venant du passé ou de la religion, et par conséquent elle ne peut pas, comme elle le prétend, être considérée comme une institution nationale et ne mérite pas d'être respectée en tant que telle. 6. Qu'un fort ressentiment contre la prédominance de cette pratique a surgi parmi les classes éduquées, se manifestant, entre autres, par l'organisation d'une réunion publique à Madras, le 5 mai 1893. 7. Que les signataires de la présente requête sont à ce point conscients du caractère dégradant et nocif de cette pratique, qu'ils ont décidé de ne plus jamais inviter des *nautch girls* à leurs réceptions ou d'accepter d'invitation à participer à des fêtes où ces filles seraient présentes. 8. Que les signataires de la présente requête sont persuadés que Votre Excellence souhaite aider, par tous les moyens, ceux qui œuvrent pour l'élimination de toutes les formes de fléau social. 9. Que les signataires de la présente requête en appellent ainsi à Votre Excellence, chef officiel et reconnu de la société dans la Présidence de Madras et représentant de Sa très gracieuse majesté, l'Impératrice, dont l'exemple et l'influence soutiennent avec force la cause de la pureté, pour qu'elle décourage cette pratique pernicieuse, en refusant d'assister aux manifestations dans lesquelles les *nautch girls* donnent une représentation, afin de consolider la tâche de ceux qui tentent de purifier la vie sociale de cette communauté.

15 L'hebdomadaire *The Indian Social Reformer* développe souvent ce sujet (ISR 1893 : Oct. 14, 1894 : Aug. 18 & 25, Sep. 1, Oct. 13). En outre, on trouve fréquemment de tels articles en anglais (*The Hindu* & *The Madras Mail*) aussi bien qu'en langue vernaculaire (Parthasarathy n.d. : 73-75, VPE 1892 : Jan. 30, Feb. 20, April 30, Oct. 22, Dec. 14, 1894 : Jan. 11, April 30, May 15, July 3, Nov. 16, 1896 : May 21).

1912 (LCP 1912, Vol. 5 : 64-93). Enumérant trois catégories de délits contres les filles, l'adoption, la séduction et la consécration au temple, Maneckji Dadabhoy insista pour que la consécration des filles soit reconnue comme un crime. Or les gouvernements locaux, soucieux de ne pas porter préjudice à la religion, préférèrent en rester à la loi existante et ne pas dépasser la protection. Et, bien que le recours à la thèse de la religion en danger provoqua de vives oppositions, le projet de loi fut finalement classé à cause de la Première Guerre mondiale.

La question de la prostitution fut à nouveau portée devant l'Assemblée législative entre 1922 et 1924. La résolution qui recommandait la promulgation d'une loi interdisant le trafic des mineures dans un but immoral visait ostensiblement les *devadasi* (LAD 1922, Vol II. Pt. 2 : 2599-2615). Il s'agissait de la première résolution mentionnant ce mot au niveau parlementaire. En 1927, Ramdas Pantulu proposa une motion au Conseil d'Etat pour interdire la consécration des filles mineures célibataires aux temples comme *devadasi*. Il soumit également un nouvel amendement du Code pénal indien pour que l'emploi des *devadasi* soit mis sur le même pied que le proxénitisme (CSD 1927, Vol. II : 1131-1142). Malgré l'accueil chaleureux que les membres du Conseil réservèrent à sa proposition, le Gouvernement central persista dans son refus. La motion fut finalement rejetée.

Dans le processus du débat parlementaire sur la question des *devadasi*, le fait de considérer ces dernières comme des prostituées fut pratiquement établi. Cependant, le Gouvernement hésitait toujours à entériner, au delà des lois existantes, l'interdiction de dédier les filles comme *devadasi*. Cette hésitation émanait probablement du fait que le Gouvernement considérait la question des *devadasi* comme un problème délicat, situé entre la religion et la réforme sociale. Au cours des débats, les partisans de l'abolition de l'institution des *devadasi* insistaient pour que le Gouvernement prît des mesures, en arguant que les *devadasi* ne bénéficiaient d'aucune sanction religieuse, étant de simples prostituées qui agissaient de façon immorale sous la couverture de la religion. Face à eux, les partisans de la sauvegarde de la tradition soutenaient qu'il n'était pas raisonnable de condamner les temples à cause de la prostitution des *devadasi* qui se pratiquait à l'extérieur des lieux de culte, leur consécration ayant pour seul but le service religieux et non la prostitution. Les deux affirmations partaient du principe qu'il fallait sauver la religion, qui était vertueuse, en la séparant de la prostitution qui, elle, était vicieuse. Il n'y avait donc pas de réelle différence entre ces deux points de vue dans la mesure où ils traitaient tous deux les *devadasi* comme des objets qu'il fallait soit boycotter, soit réformer. Un article de L.L. Sundara Ram intitulé « L'institution des *devadasi* », publié dans *The Indian Social Reformer* (ISR, 18 et 25 juillet 1925), reflète bien le point de vue des réformateurs sociaux : premièrement, l'institution des *devadasi* appartenait aux femmes publiques, elle n'était autorisée ni par la religion ni par la coutume ; deuxièmement, les *devadasi* étaient des femmes déchues qui détruisaient l'économie, la morale et la santé de la société ; troisièmement, l'institution des *devadasi*, qui était issue de la pauvreté, menaçait

les valeurs domestiques ; quatrièmement, elle devait donc être traitée comme un problème national. Assimilées à des prostituées, les *devadasi* étaient donc considérées comme un fléau pour la société et une corruption pour le pays.

La campagne contre les *nautch* fut très active dans la Présidence de Madras où il y avait une concentration de temples de grande dimension. S. Mattulakshmi Reddi (1886-1968) fut la plus célèbre avocate de la mesure législative pour résoudre le problème des *devadasi*. Médecin et réformatrice sociale, elle fut la première femme nommée au Conseil législatif de Madras de 1926 à 1930. Née dans une famille bourgeoise, elle avait reçu la même éducation que les garçons à une époque où l'instruction des filles était pratiquement inexistante[16]. Elle participa activement au mouvement pour la promotion des femmes en tant que membre de l'Association des femmes indiennes et de la Conférence des femmes de l'Inde. Après avoir démissionné du Conseil pour protester contre l'arrestation de Mahatma Gandhi en 1930, elle se voua essentiellement au service social et à la pratique de la médecine (Reddi 1930 & 1964).

En tant que législatrice, M. Reddi proposa une résolution qui fut adoptée en 1927, demandant au Gouvernement de prendre les dispositions légales pour empêcher la consécration des filles aux temples. Le discours qu'elle prononça au Conseil législatif de Madras, intitulé « Pourquoi l'institution des *devadasi* doit être abolie dans les temples hindous » reflétait bien sa conception d'un idéal féminin différent des caractéristiques présentées par les *devadasi*[17]. Définissant ces dernières comme des prostituées dont les mœurs dégénérées devaient être traitées comme un problème national, elle affirmait que les filles pouvaient devenir des épouses chastes, des mères aimantes et des citoyennes utiles si elles n'étaient pas dédiées aux temples. En insistant sur la vertu de la continence, la valeur de la maternité et les devoirs de la citoyenneté, elle encourageait les femmes à devenir des mères. Sa conception du rôle de la femme se fondait sur les valeurs domestiques, alors qu'elle considérait les *devadasi* comme des femmes agissant à l'encontre de cet idéal, étant elles-mêmes victimes de la religion et de la coutume qui poussaient des filles innocentes vers une vie dégradante. Même si, en tant que médecin, elle accordait une grande importance à l'hygiène et à la science, elle partageait en définitive avec l'élite nationaliste masculine une vision dichotomique

---

16 De nombreux chercheurs répètent souvent à tort que Muttulakshmi Reddi est issue de la caste des *devadasi* (Irschick 1986 : 92, *Sruti* 1986-7 27/28 : 18, Tharu & Lalitha 1993 : 12, Vaikuntham 1982 : 143). En réalité, elle est née dans une famille brahmane, comme le souligne le *Path Finder* publié en son honneur. Ce livre contient non seulement ses écrits, mais parle également de ses parents et de ses proches. Je suppose que ces chercheurs voulaient inconsciemment l'idéaliser comme une femme réformatrice distinguée qui était pourtant issue de la classe dépréciée. En outre, il y a eu apparemment une confusion du fait qu'elle a épousé le Docteur T. Sundara Reddi, médecin issu d'une caste non brahmanique, à une époque où les mariages entre les castes n'étaient pas courants.

17 Le texte complet de son discours fut publié dans un opuscule en anglais et en tamoul, repris plus tard dans son *Autobiographie* (Reddi 1964 : 138-149).

stéréotypée de la femme, en opposant la mère de famille chaste à la prostituée dégradée dans une société où le mariage occupait une place essentielle. De plus, en croyant que les *devadasi* étaient à l'origine des vierges pures qui consacraient leur temps à l'étude de la religion, à la méditation et au service dévotionnel dans les temples à l'instar des nonnes de l'Eglise catholique, elle partageait avec les missionnaires la morale chrétienne que ces derniers avaient popularisée.

En 1929, Muttulakshmi Reddi présenta un projet de loi, appelé généralement Projet de loi *devadasi*, pour amender la loi sur la dotation religieuse hindoue de Madras, dans le but d'affranchir de la condition du service du temple, l'*inam devadasi*, c'est-à-dire les terrains exonérés de taxes qui étaient concédés à titre de rémunération de service. Le projet de loi fut accepté la même année (MLCP 1929, Vol. 43 : 612-632). Puis, visant l'abolition pure et simple de l'institution des *devadasi*, elle présenta en 1930 le projet de loi sur l'interdiction de la consécration des filles aux temples, qui finit par atteindre l'opinion publique (MLCP 1930, Vol. 51 : 991-994). Un projet de loi analogue, présenté en 1938, fut à nouveau classé à cause de la Seconde Guerre mondiale (MLAD 1938, Vol. V : 1043-1064). Le projet de loi sur l'interdiction de la consécration des *devadasi* de Madras ne fut voté qu'après l'indépendance, en 1947, et l'institution des *devadasi* fut abolie par la loi dans tous les districts de l'Inde du Sud (MLAD 1947, Vol. VI : 629-655)[18]. En définissant la consécration, qui empêche une femme de contracter un mariage en règle, comme un moyen pour devenir *devadasi*, la loi visait à considérer les *devadasi*, ainsi que d'autres communautés qui pratiquaient la danse et le chant dans les lieux de cultes, comme des prostituées et à les exclure du service des temples.

De nos jours, on ne trouve plus de danse interprétée par des danseuses professionnelles dans les temples, sauf dans le cas spécifique de festivals de danse organisés par des troupes laïques dans le périmètre du temple ou par les *jogati* des temples Yellamma dont j'ai parlé précédemment. Le meilleur exemple du

---

18 Voici une petite sélection des clauses de cette loi : 3. (1) La consécration d'une femme comme *devadasi*, que ce soit avant ou après l'entrée en vigueur de la présente loi ou que ce soit avec ou sans son consentement à une telle consécration est déclaré par la présente illégale et nulle et aucune femme ainsi dédiée ne devrait plus désormais être considérée comme incapable de contracter un mariage valide [...] (2) Toute femme appartenant à une communauté hindoue telle que Bogam, Kalavanthula, Sani, Nagavasulu, Devadasi et Kurmapulu, qui, par la coutume et l'usage répandus dans cette communauté, donne ou participe à une représentation de danse ou de musique *melam* (*nautch*), à l'occasion d'une procession ou d'une autre manifestation, est considérée par la présente comme ayant adopté la vie de prostituée et n'est plus désormais apte à contracter un mariage valide et l'exécution de toute cérémonie ou action en accord avec ce genre de coutume et d'usage, que ce soit avant ou après l'entrée en vigueur de cette loi ou que ce soit avec ou sans consentement de la femme concernée est déclarée illégale et nulle. (3) La danse d'une femme, avec ou sans *kumbhaharathy*, interprétée dans l'enceinte d'un temple ou d'une institution religieuse, lors d'une procession pour une divinité hindoue ou un objet de culte placé dans un temple ou une institution, ou pendant une fête ou une cérémonie organisées en l'honneur d'une divinité, d'une idole ou d'un objet de culte est déclarée illégale par la présente.

Fig. 2: Les Filles Kalyani (Jeevaratnam et Rajalakshmi). Photo Samdri Archives

premier cas est le Festival Natyanjali qui est devenu une attraction touristique et se tient chaque février au temple de Nataraja à Chidambaram. Les manifestations ont lieu dans l'enceinte du temple, mais non devant la divinité; elles n'ont aucun rapport avec les rituels et présentent des caractéristiques tout à fait profanes. En fait, les rituels sont exécutés exclusivement par des spécialistes masculins. Ces festivals inspirent aux spectateurs l'idée que la danse a un fondement spirituel, un peu à la manière de Muthulakshmi Reddi qui idéalisait autrefois les *devadasi* comme des vierges pures, comparables aux nonnes catholiques.

La danse en tant qu'art

E. Krishna Iyer fut un des promoteurs importants de la danse, entre les années 1920 et 1930. Avocat de profession, il participa activement en tant que danseur et acteur vedette aux activités du groupe théâtral Sugna Vilas Sabh. Membre du comité du Congrès national indien, il joua un rôle important dans la fondation de l'Académie de musique de Madras, en 1928, et fut à l'origine de la Conférence sur la musique de l'Inde qui se tint parallèlement à la session du Congrès à Madras, en 1927. Il devint secrétaire de l'Académie de musique et fit beaucoup pour défendre la danse face aux détracteurs de l'art des *devadasi*. C'est lui qui introduisit pour la première fois un récital de danse par les Filles Kalyani dans le programme de l'Académie de musique, en 1931 (JMAM 1931, vol. II, n° 1 : 78).

La controverse entre Muthulakshmi Reddi et Krishna Iyer sur «l'art et la réforme sociale» parut dans les journaux en 1932. Muthulakshmi Reddi avait envoyé des lettres courroucées à la presse pour critiquer les figures dirigeantes de la Présidence de Madras qui participaient aux fêtes nautch. Krishna Iyer dut se défendre en expliquant qu'il n'était pas contre les réformes sociales et qu'il condamnait l'utilisation des *nautch* dans un but immoral; ce qu'il voulait c'était de préserver leur danse en tant qu'art. Cette controverse changea l'opinion du public qui, ayant initialement soutenu la campagne, reconnut cette fois que la danse était un art et méritait d'être conservée. (*The Hindu* 1932: 2, 7, 10, 14, 19 Dec.). Peu après, la conférence annuelle sur la musique adopta une résolution pour entreprendre la sauvegarde et la promotion de la danse.

Sur ces entrefaites, la danse qui jusqu'alors était appelée *sadir* fut rebaptisée *Bharatanatyam*. Bharata étant le nom du sage qui écrivit, dit-on, le *Natya sastra*, ouvrage de référence en sanscrit sur les arts du spectacle (*natya*)[19]. Ce terme fut compris, plus tard, comme la combinaison de *bha* pour *bhava* (émotion), *ra* pour *raga* (mélodie) et *ta* pour *tala* (rythme). L'appellation *Bharatanatyam* apparut pour la

---

19 Bharata signifiant également «acteur», ce livre a peut-être été écrit par des acteurs. La version qui a cours aujourd'hui date, dit-on, du III^e^ au V^e^ siècles.

première fois dans un article intitulé « Bharata Natya » par V. Venkata Sharma dans le Journal de l'Académie de musique. Elle ne désignait pas exclusivement le *sadir* puisqu'elle était définie comme « une manière sophistiquée d'exprimer les émotions humaines » (JMAM 1930, vol. I, n° I : 32-37). Mais le terme apparut dans le programme du récital donné par les Filles Kalyani, qui dansèrent pour la première fois à l'Académie de musique parmi les *devadasi*. Dès lors le mot *Bharatanatyam* devint la dénomination d'une danse spécifique, développée à partir du *sadir*.[20]

La conférence de 1932 (The Hindu 1932 : 29, Dec., JMAM 1933, vol. IV : 123) adopta la résolution suivante :

> 1. L'art ancien et grandiose du *Bharatanatyam* étant irréprochable, la conférence constate avec consternation son rapide déclin et demande au public et aux associations artistiques de lui prodiguer l'encouragement nécessaire.
> 2. La conférence demande à l'Académie de musique de Madras de prendre des dispositions afin de propager des idées correctes sur cet art et d'aider le public à l'apprécier à sa juste valeur.
> 3. La conférence estime que les organisations féminines devraient prendre des mesures immédiates pour fournir un enseignement approprié de cet art en instaurant des cours de formation dans le domaine de la danse.
> 4. Afin de rendre la danse respectable, la conférence estime qu'il faut encourager l'organisation de spectacles de danse devant des parterres honorables.

Pendant les discussions, la majorité des participants soutint l'opinion de Krishna Iyer ; l'un disant que le Mouvement anti-nautch avait pratiquement tué cet art sans réussir pour autant à éliminer l'immoralité ; l'autre qu'il ne fallait surtout pas négliger l'art en voulant réformer la vie des *devadasi* (JMAM 1933, vol. 4 : 113-123). Ils se mirent tous d'accord pour protéger, préserver et encourager la danse comme un art séparé de la prostitution. Mais aucun d'entre eux ne nia le fait que les *devadasi* menaient une vie immorale. Plaidant en faveur de la sauvegarde de la danse, ils ne s'opposèrent à aucun moment à la réforme de la coutume des *devadasi*.

Il faut souligner que seules les femmes des classes respectables furent jugées aptes à transformer la danse en un art qui parut acceptable aux yeux du public. C'est ainsi, qu'en donnant son premier récital en 1936, Rukmini Devi (1904-1986) devint la première danseuse brahmane. Elle créa l'école d'art du Kalakshetra et invita des *devadasi* et des *nattuvanar* renommés pour y donner des cours de danse aux personnes intéressées. Dès lors, le *Bharatanatyam* se sépara progressivement de la vieille communauté des *devadasi* et fut de plus en plus pratiqué par les femmes brahmanes.

---

20 Le processus du changement du nom a été étudié dans l'article, « The Renaming of an Old Dance : A Whodunit Tale of Mystery » de la revue *Sruti* (*Sruti* 1986/7 Issue 27/28 : 30-31). En outre, cet article étudie en détail le débat entre Krishna Iyer et Muthulakshmi Reddi.

Fig. 3: Rukmini Devi, la première danseuse brahmane de *Bharatanatyam*.
Photo Kalakshetra Archives

A l'instar des réformateurs sociaux, Krishna Iyer pensait qu'il y avait indéniablement des aspects vulgaires dans la façon d'interpréter la danse. Il suggéra donc de la réformer concrètement afin d'en faire un art sophistiqué. Premièrement, le chant ne devait pas toujours décrire des thèmes érotiques; deuxièmement, l'accompagnement musical ne devait pas être aussi fort; troisièmement, les costumes ne devaient pas être vulgaires; quatrièmement, il ne fallait pas trop insister sur l'aspect technique de la danse; cinquièmement, on devait encourager les *nattuvanar* (Iyer 1933: 98-99). A partir de ces suggestions, Rukmini Devi entreprit de réformer la danse. Premièrement, elle évita les chants à consonances érotiques et chorégraphia des thèmes tirés des chefs d'œuvre de la poésie religieuse sanskrite. De même, elle introduisit sur scène la figure de Shiva Nataraja, le dieu de la danse, et lui offrit une prière au début du spectacle[21]. Deuxièmement, elle

21 Gaston s'intéresse à ce phénomène et l'explique comme une «re-ritualisation» (Gaston 1992).

plaça les musiciens à droite de la scène et les fit asseoir au lieu de se déplacer autour des danseurs comme auparavant. Elle remplaça le joueur de hautbois par un flûtiste dans l'accompagnement musical. Troisièmement, elle adopta des habits taillés au lieu du sari de neuf mètres richement orné. Quatrièmement, elle stylisa les mouvements qui imitaient les jeux amoureux et mit l'accent sur la précision du rythme. Cinquièmement, elle employa des *nattuvanar* dans son école et changea souvent de *guru*. De nos jours, l'interprétation de la danse suit le style de Rukmini Devi plutôt que celui de l'ancienne danse des *devadasi*[22].

La danse établit donc le statut de l'art sur un fait inédit: l'émergence de la séparation de la religion, de la prostitution et de l'art en trois domaines distincts alors qu'ils formaient jusque là un tout homogène et indivisible dans les rituels pratiqués par les *devadasi* dans les temples hindous. Musicologues et réformateurs sociaux s'entendirent pour considérer l'art et la religion comme des catégories vertueuses et la prostitution comme une catégorie vicieuse. En fin de compte, les partisans de l'abolition ou de la sauvegarde de l'institution des *devadasi* partageaient le même point de vue. En 1947, lors des débats sur le projet de loi sur l'interdiction de la consécration des *devadasi* de Madras, la plupart des législateurs insistèrent sur la nécessité de sauvegarder la danse, qu'ils considéraient comme un art, tout en demandant la suppression de l'institution des *devadasi*. Celles-ci furent par conséquent exclues des rituels et ne purent plus danser dans les temples. On les considérait donc comme des objets qu'il fallait boycotter, réformer ou conserver. Comment réagirent ces femmes face à une telle situation ? Même si l'on entendit à peine leur voix pendant les discussions qui animaient l'élite coloniale, nul ne peut ignorer le fait que les *devadasi* avaient le privilège d'être instruites à une époque où l'éducation des filles laissait à désirer. Composer des poèmes ou des œuvres dramatiques, faire des donations aux temples étaient des pratiques courantes dès l'origine de leur institution (Orr 2000, Parasher 1993). Comme je m'intéresse au processus de transition pendant l'ère coloniale, je me servirai ici de matériaux se rapportant aux différentes voix des *devadasi* pour entendre leur avis sur la question. J'analyserai maintenant le cas des *devadasi* qui décidèrent d'arrêter leur pratique, puis celui des *devadasi* qui tentèrent de maintenir coûte que coûte leur tradition.

22 Gaston décrit en détail cette transformation (Gaston 1996).

Devadasi et associations de castes

Dans le cadre des mouvements pour la promotion sociale des castes non brahmaniques, organisés dès les années 1910, les communautés de *devadasi* et les castes qui étaient censées dédier les filles au service des temples fondèrent des associations dans le but de promouvoir leur statut social. Le mouvement anti-nautch conduit par l'élite nationaliste eut un impact considérable sur ces associations. Le premier exemple en est l'association Sengunthar Mahajana Sangam fondée en 1913, à Coimbatore, par les membres exclusivement masculins de la caste des tisserands Sengunthar qui étaient censés observer la coutume de la consécration[23]. Ceux-ci adoptèrent la résolution de soutenir le Projet de loi sur les *devadasi* présenté par Muthulakshmi Reddi. En déclarant qu'ils n'avaient pas une telle coutume et que leur communauté était différente de celle des *devadasi*, ils essayèrent d'effacer le déshonneur qui entachait leur caste. Cette association envoya fréquemment des lettres de soutien à Reddi et dénonça des cas de consécration de filles à la police (MR Papers, n° 11 : 22-23, 134-135, 140-144, 201, 281, 326-330). Stimulées par l'activité des membres masculins de cette caste, les *devadasi* fondèrent à leur tour l'association Coimbatore Manimehalai Sangam qui adopta une résolution similaire (MR Papers, n° 12 : 62). Une autre caste appelée Isai Vellala (musiciens paysans) adopta des positions analogues durant les années 1920. Elle était constituée de *melakkaran* et *nattuvanar*, spécialistes de musique et de danse. Moins actifs que les Sengunthar dans les années 1920[24], ils bâtirent progressivement leur identité comme gardiens de la musique tamoule aux environs des années 1940 lorsque le mouvement Tamil Isai (musique) débuta sous l'égide d'Annamalai Chettiyar, un capitaliste local, fondateur de l'Université Annamalai et du Tamil Isai Sangam (Tamil Icai Cankam 1993 : 11-63). Du fait que les associations de castes Sengunthar et Isai Vellala furent toutes deux créées exclusivement par les membres masculins des communautés de *devadasi*, leurs activités furent marquées par une vision identique à celle de l'élite coloniale, traitant les *devadasi* de prostituées, de fléau social et de corruptrices de leur caste. Par ailleurs, les membres masculins et féminins de la communauté des *devadasi* appelés *kalavantulu* (artistes) se réunirent pour fonder plusieurs associations telles que la Kalavanthula Vidya Sangham, la Karavanthula Sanskaranam Sangham et la Kalavantula Seva Sangham dans toutes les zones de langue telugu. Ils organisèrent de nombreuses conférences pour encourager la réforme au sein de leur propre communauté. Les clauses

---

23 Appelés également Kaikkola. Sur le récit de leur coutume à l'époque coloniale voir (Thurston & Rangachari 1909 : Vol. 3, 31-41)

24 Le nom de caste, « Isai Vellala », n'existe pas dans Thurston & Rangachari. En revanche, Melakkaran et Nattuvan sont mentionnés. Cela signifie que ce nom a du être adopté bien plus tard, probablement au cours des années 1920. Concernant la lettre écrit à Muthulakshmi Reddi par un membre de l'association Isai Vellala voir (MR Papers, n° 11 : 142).

suivantes sont extraites de la résolution adoptée à la sixième conférence sur la réforme sociale Andradesa Kalavanta, tenue le 24 et le 25 décembre 1927 à Ellore (MR Papers, n° 11 : 369-372)[25] :

> 9. Cette conférence proteste contre l'action d'une section des *kalavanta* de Madras qui, avec le soutien condamnable d'hommes éduqués d'autres castes, envisage d'entraver le progrès de la réforme sociale de notre communauté. Elle affirme que les *devadasi* doivent être considérées comme des prostituées, que les hommes mariés doivent refuser leurs services de manière à décourager les prestations fournies par des prostituées dans les temples.
> 11. Cette conférence exhorte tous les *kalavanta* à agir dans le respect de soi et la solidarité de la communauté chaque fois que des différends opposent les employés *kalavanta* aux employeurs ou administrateurs des temples ou lorsque ces employés sont démis de leurs fonctions pour des raisons inadéquates et injustes.
> 13. Cette conférence encourage vivement tous les *kalavanta* à abandonner le système *nautch*, de marier convenablement toutes les jeunes filles et d'empêcher la pratique ruineuse de la dot offerte aux jeunes mariés.

La clause 9 montre à quel point il fut difficile pour les *devadasi* de s'unir en préconisant simplement la réforme de leur communauté, en particulier avant que le Projet de loi sur les *devadasi* visant à affranchir l'*inam devadasi* de la condition du service du temple ne prit force de loi en 1929. L'interruption de leur fonction dans les temples impliquait une perte économique par la renonciation à leurs droits acquis. Les associations *kalavantulu* attendirent l'entrée en vigueur du projet de loi pour résoudre le problème économique qui barrait inévitablement leur chemin vers la réforme. En réalité, seul un petit nombre de *devadasi,* dont celles de Cochin et de Kakinada souhaitèrent conserver leur institution (MR Papers, n° 11 : 293, 367). La plus fameuse association de *devadasi* qui s'opposa au Mouvement antinautch fut celle de Madras, fondée en 1927. Ses membres étaient des artistes célèbres qui participèrent à la renaissance de la danse en coopérant avec E. Krishan Iyer et ses sympathisants venus d'autres associations de musique et de danse. Cette association condamna la campagne en disant que la danse n'était pas une mauvaise coutume mais un art sauvegardé grâce aux *devadasi* et que celles-ci n'étaient pas des prostituées, mais des artistes sacrées, seules capables de préserver le caractère rituel de la danse (Sruti 1986/87 Issue 27728: 19). Bien que les membres des associations *kalavantulu* et ceux de l'Association des

---

25 La majorité des lettres et des comptes-rendus qui concernent le problème des *devadasi* et se trouvent dans les archives privées de Muthulakshmi Reddi proviennent des associations Kalavantulu. Des conférences similaires furent souvent organisées dans divers endroits à Andra, en 1927-1928 (MR Papers, n° 11 : 65, 66, 69, 76, 318-319).

devadasi de Madras aient sans doute été toutes des *devadasi*, elles s'exprimèrent pourtant différemment selon l'identité qu'elles cherchaient à se donner : les *kalavantulu* adoptèrent donc l'idéal de la féminité exprimé par la clause 13 et prôné par Muthulakshmi Reddi, alors que les *devadasi* voulurent se faire reconnaître comme des artistes par le public.

La clause 11 suggère que les autorités des temples essayèrent d'empêcher les *devadasi* d'arrêter leur service. Ce problème continua à les tracasser même après l'entrée en vigueur du Projet de loi sur les *devadasi*. A part cela, les *kalavantulu* participèrent activement au mouvement de lutte pour la liberté mené par Mahatma Gandhi. Ils s'intéressèrent surtout à la lutte pour la liberté dirigée par le Congrès à l'échelle nationale, alors que les associations de castes fondées par les membres masculins des régions de langue tamoule s'associèrent plutôt au Mouvement dravidien, instigateur du nationalisme tamoul. Comme la clause 13 nous le montre, les *kalavantulu* exhortèrent leurs membres à faire des efforts pour se réformer, en abandonnant leur profession, en cessant de dédier leurs filles aux temples, en aidant les jeunes filles à se marier, en restant solidaires entre eux et en soutenant le projet de loi sur les *devadasi*.

Muthulakshmi Reddi se servit souvent de l'opinion des associations *kalavantulu* pour prouver la légitimité de son projet de loi, alors qu'elle condamnait l'Association des *devadasi* de Madras. En réponse à une lettre du 23 février 1939 dans laquelle le secrétaire du gouvernement de Madras lui notifiait que le gouvernement n'avait pas à tenir compte de l'opinion des prostituées, Muthulakshmi Reddi admit que seul un très petit pourcentage de *devadasi* avait trouvé la célébrité dans le monde de la musique et de la danse et que la majorité d'entre elles étaient des prostituées ou des femmes entretenues par des hommes mariés. Elle compara la réaction des *devadasi* contre son projet de loi à celle des alcooliques contre le projet de loi sur la prohibition (MR Papers, n° 11 : 284-285).

La loi sur les *devadasi* de 1929, qui était censée résoudre le problème des pertes économiques, révéla bientôt ses lacunes. Les associations *kalavantulu* envoyèrent à maintes reprises des pétitions pour inciter le gouvernement à amender cette loi, comme dans l'appel adressé le 29 janvier 1930 par le Comité directeur d'Andra Desa Kalavantulu au secrétaire du gouvernement de Madras (MR Papers, n° 11 : 256). La requête notait que les redevances étaient trop élevées, que les autorités agissaient à tort en transférant la propriété des *inam* du nom des *devadasi* à celui des temples et que l'ingérence des administrateurs de temple mettait les *devadasi* en difficulté, suggérant par là que les temples rechignaient à affranchir l'*inam*[26]. En outre, les auteurs de la requête regrettaient que la loi soit prévue uniquement pour les femmes et non pour les hommes. Comme le

26 Des exemples tels que l'ingérence des temples et les torts causés par eux sont fréquemment rapportés (MR Papers, Sub File, n° 11 : 262-263, 267-270, 315, 336).

service des *devadasi* était pratiqué aussi bien par les hommes que par les femmes, il était tout à fait normal que les descendants, hommes ou femmes, héritent de l'*inam*. Par conséquent, la propriété de l'*inam* ne devait pas être assignée exclusivement aux *devadasi*. Les associations *kalavantulu* demandèrent donc l'affranchissement de l'*inam* au nom des hommes et en copropriété. Mais le Commissaire de l'*inam* refusa de satisfaire à leur demande (MR Papers, n° 11 : 259-261).

Bien que les associations *kalavantulu* aient maintes fois demandé à Muttulakshmi Reddi de les aider en trouvant une solution à leurs problèmes pratiques (MR Papers, n° 11 : 219-226, 239-241, 272-273)[27], celle-ci se borna simplement à exiger l'abolition de l'institution des *devadasi* (MR Papers, Sub. File n° 11 : 398) et ne prit jamais au sérieux leur situation matérielle. C'est pourquoi les associations kalavantulu se mirent peu à peu à douter de son attitude (MR Papers, n° 11 : 398). Après tout, ce qui intéressait surtout Muttulakshmi Reddi c'était de propager son propre idéal de la féminité, en faisant passer les *devadasi* pour des prostituées.

Mais comme nous l'avons vu, certaines *devadasi* s'opposèrent au mouvement anti-nautch et diffusèrent leur art à l'aide d'associations de danse et de musique. C'est en partie grâce à leurs activités que la danse des *devadasi* devint un art de la scène alors qu'elles-mêmes étaient exclues du service du temple par la loi. La partie suivante sera consacrée à deux éminentes *devadasi* qui réussirent à s'imposer comme artistes : Bangalore Nagaratnammal et T. Balasarasvati.

Bangalore Nagaratnammal

Bangalore Nagaratnammal (1878-1952)[28] naquit à Mysore, d'une pauvre *devadasi*. Abandonnée par son père, elle erra avec sa mère d'un endroit à l'autre avant de s'installer à Bangalore. Ayant obtenu un grand succès au début de sa carrière de chanteuse dans sa ville natale, elle fut engagée comme musicienne et danseuse à la cour de Mysore. Appréciée surtout pour ses talents de chanteuse, sa renommée se répandit jusqu'à Madras où elle devint une figure légendaire. Elle fut secrétaire de l'Association des *devadasi* de Madras. Victime d'une tentative d'assassinat manquée de peu par sa fille adoptive, elle décida de se dédier au compositeur défunt, le saint Tyagaraja (1767-1847).

---

27 Plus de deux cents signatures de *devadasi* étaient jointes à ces lettres, montrant par là combien ce problème leur paraissait sérieux. Elles essayèrent également d'attirer l'attention du public en envoyant des lettres à la presse (MR Papers, n° 11 : 296-298).

28 Il existe bon nombre de récits sur sa vie, mais ils sont courts et sommaires. J'ai esquissé sa biographie en récoltant ces données dans divers livres et revues (Jackson 1994 : 145-163, Rajagopalan 1992 : 33, 202-205, 356, Sankaran 1984 : 14-16, Sri Thiaga-brahma Mahotsava Sabha 1991, Vedavalli 1992 : 116-117).

A cette époque, la commémoration de la mort du saint, appelée *Tyagaraja aradhana*, était célébré par deux groupes, un grand, appelé Periya Katch et un petit, nommé Chinna Katch[29], au mémorial (*samadhi*) du compositeur à Tiruvaiyaru. Consacrant tous ses biens à la rénovation de ce sanctuaire, Nagaratnammal en devint propriétaire en 1925. Mais, n'obtenant pas l'autorisation de participer à l'hommage (*aradhana*), car ce droit était refusé aux femmes, elle organisa une célébration à part, appelée *Nagaratnammal aradhana*, à laquelle pouvaient assister non seulement les femmes, mais toutes les personnes qui le désiraient sans distinction de caste, de croyance ou de genre. Conséquemment, l'*aradhana* fut célébré par trois groupes de 1926 à 1940, avant de se réunir et d'animer dès 1941 la partie musicale des festivals de l'Inde du Sud. Aujourd'hui encore les trois groupes continuent à exécuter séparément les rituels dédiés au compositeur dans le temple.

Nagaratnammal construisit également un temple dans le samadhi, prépara des lieux d'hébergement pour les pèlerins et continua à propager l'œuvre de Tyagaraja jusqu'à la fin de sa vie. Sa dernière volonté (Nagaratnammal, Document n° 2 de 1949) fut de dédier le domaine entourant le *samadhi* à Tyagaraja lui-même, confiant sa maintenance à trois administrateurs préposés à la gestion de sa donation. Mais contrairement à sa volonté, nourrie de sa dévotion pour le saint, un des administrateurs vendit plus tard la plus grande partie des terres. Actuellement, il ne reste plus qu'un seul administrateur et le rituel organisé par la donation est en passe de disparaître.

N'ayant pas été élevée dans les valeurs occidentales, Nagaratnammal adopta naturellement la voie traditionnelle et conservatrice du Sanatana Dharma (Sankaran 1984: 15). Pourtant son idée de créer un *aradhana* ouvert à toutes les personnes dévouées à Tyagaraja semble bien plus «démocratique» et «égalitaire» que le mouvement de la promotion féminine dirigé par l'élite des femmes nationalistes, qui furent incapables d'écouter ce que les *devadasi* avaient réellement à dire.

Nagaratnammal composa le poème sanskrit *Sri Tyagaraja Stuti Malai* en hommage au compositeur:

> Louange aux pieds en forme de lotus de mon maître Sadguru
> Louange à la lune qui se lève de l'Océan du clan Kakarla
> Louange au noble fils de Rama Brahman
> Révérence à la perle qui sort du ventre nacré de Santamba
> Révérence à celui qui naquit dans la sainte demeure de Tiruvarur
> Louange à celui qui résida dans la sainte demeure de Tiruivaiyaru

---

29 Periya Katch était dirigé par Narashinha Bhagavatar (le frère aîné) et Chinna Katch par Panju Bhagavatar (le frère puîné). Ils étaient tous deux disciples de Thillaistanam Rama Ayyengar, lui-même disciple direct de Tyagaraja. L'*aradhana* a été divisé parce que les deux frères avaient des opinions différentes (Sathguru Sri Thyaga Brahma Aradhana Mahotsava Kainkarya Samithi 1989, Sri Thiagabrahma Mahotsava Sabha 1991). Le village de Thillaisthanam se trouve à l'ouest de Tiruvaiyaru.

> Révérence à celui qui vécut sur les berges de la rivière Kaveri
> Révérence à celui qui s'appela Tyagaraja.
> [...]
> Louange à Tyagaraja, l'âme supérieure
> Louange aux pieds sacrés du Sadguru, mon noble maître.

Preuves de sa dévotion pour Tyagaraja, ces vers montrent surtout sa profonde connaissance du sanskrit, une langue littéraire qui était alors maîtrisée principalement par les hommes brahmanes. Ils révèlent aussi une femme « éduquée » et « talentueuse », qui ne ménage pas ses efforts pour effacer l'image stéréotypée de la prostituée *devadasi* en se comportant comme une *devadasi* idéale, qui danse et chante par pure dévotion.

Nagaratnammal publia aussi une épopée érotique, *Radhika Santwanam*, *Rhadhika apaise sa dévotion*, composée par Muddupalani (env. 1730-1790), une *devadasi* attachée à la cour de Pratapsimha, un des souverains de Thanjavur, qui régna entre 1739 et 1763. Le recueil comprend 584 poèmes divisés en quatre sections. Il décrit l'histoire de Radha, amante de Krishna, qui éleva Ila Devi dès son enfance et la donna ensuite au dieu. En voici un bref extrait (Tharu & Lalita 1991, vol. 1 : 118, traduit du telugu en anglais par B.V.L. Narayanarow) :

> Entrouvre ses lèvres du bout de ta langue, ne l'affole pas en la mordant trop fort
> Pose un doux baiser sur sa joue, ne l'égratigne pas avec tes ongles pointus
> Tiens son téton du bout de tes doigts, ne l'affole pas en le pinçant trop fort
> Fais lui doucement l'amour, ne l'affole pas en l'agressant
> Mais suis-je sotte ! Tu connais cela mieux que moi !
> Quand tu la rencontreras et commenceras ton combat amoureux
> Te souviendras-tu de mes conseils ? »

Cette poésie décrit la participation de la femme aux jeux amoureux. Les deux premières éditions de l'œuvre, datées de 1887 et 1907, ne satisfaisant pas Nagaratnammal, elle décida d'en présenter une « édition correcte ». Publié en 1910, le recueil fut censuré en 1911 pour cause d'obscénité et, surtout, pour avoir été édité par une femme adultère. Ce genre de critique reflète bien la moralité de l'élite ! Bien que la censure fût levée après l'Indépendance et l'œuvre republiée en 1952, on n'en trouve pas d'exemplaires sur le marché aujourd'hui (Tharu & Lalita 1993, vol. 2 : 1-5). Si Nagaratnammal a souhaité publier sa propre version de l'œuvre, c'est qu'elle appréciait cette poésie comme un chef d'œuvre littéraire écrit par une *devadasi*. Malheureusement le *Radhika Santwanam* n'intéresse toujours pas les érudits, alors que des œuvres érotiques écrites par des hommes, comme le *Gita Govinda* (le Chant du vacher), poème lyrique composé par Jayadeva au XII^e^ siècle sur les histoires d'amour entre Radha et Krishna et les *padam* de Kshetrayya, poèmes telugu du XVII^e^ siècle décrivant les émotions de l'héroïne, sont populaires

et font partie des répertoires de danse[30]. On voit à quel point la moralité forgée par l'élite coloniale est ancrée dans la société indienne d'aujourd'hui !

Consciente de sa valeur personnelle, Nagaratnammal se présentait comme une *devadasi* idéale et une artiste sacrée à travers ses activités. Cela peut paraître audacieux d'oser pousser les portes du chauvinisme mâle de l'*aradhana* pour les ouvrir à tous ou de compiler de la poésie érotique au grand dam de la moralité conventionnelle des élites coloniales. Mais les activités de Nagaratnammal n'avaient rien à voir avec les valeurs nouvelles importées par les Européens et reforgées par les élites coloniales ; elle agissait conformément à l'éthique *devadasi*, comme une spécialiste du rituel, dansant et chantant avec dévotion dans les temples. Tel était l'idéal à ses yeux. On peut dire sans exagérer que sa contribution à la cause féminine fut nettement supérieure au mouvement dirigé par l'élite des femmes nationalistes pendant l'ère coloniale.

T. Balasarasvati

T. Balasarasvati (1918-1984)[31] naquit à Madras, dans la célèbre famille des musiciens et danseurs de la cour de Thanjavur. Sa grand-mère était une grande joueuse de *vina* et sa mère chantait. Toutes deux étaient membres de l'Association *devadasi* de Madras. Elle étudia la danse auprès du *nattuvanar* Kandappa Pillai et de la *devadasi* Gowri Amma, rattachés au temple de Kapalishwara. Elle débuta comme danseuse dans le temple de Kanchipuram à l'âge de sept ans et continua à danser dans toute l'Inde jusqu'à ce que son état de santé l'en empêchât à la fin des années 1930. En 1947, elle rappela que pour se faire à nouveau reconnaître, elle dut offrir secrètement une danse au temple de Tiruttani, en dépit de la loi sur l'interdiction de la consécration des *devadasi* de Madras.

En choisissant progressivement le métier de danseuse dès le milieu des années 1930, les femmes brahmanes tentèrent de « réformer » et de « purifier » le *Bharatanatyam* pour le transformer en un art respectable. Première danseuse brahmane, Rukmini Devi mit l'accent sur l'aspect spirituel, nommément la *bhakti* (dévotion à dieu) (Rukmini Devi 1957 : 5-6) :

> L'humanité doit devenir divine comme la divinité devient humaine. Le *Bharata Natyam* a dégénéré pour avoir oublié cette vérité. [...] Les plus grands compositeurs, les

---

30 C'est pourquoi les chercheuses féministes Tharu et Lalita ont décidé d'inclure cette épopée dans leur publication. Voir leur Introduction (Tharu & Lalita 1993, Vol.2 : 1-15).

31 Parmi les récits de sa vie, un article de la revue de danse et de musique *Sruti* est le plus détaillé. Mon esquisse de sa biographie repose essentiellement sur cet article (Raman & Ramachandran 1984), reproduit dans (*Sangeet Natak* 72/73, avril-septembre 1984, numéro spécial *Balasaraswati*).

Fig. 4 : T. Balasarasvati.
Photo : M. Krishnan

> plus grands danseurs ne chantaient et ne dansaient que pour le Très Haut; mais plus tard ce sont les rois et les patrons qui prédominèrent. C'est cela qui a abaissé le niveau de l'expression artistique.

A ses yeux, le *Bharatanatyam* s'était dégradé en perdant sa spiritualité originelle au contact de la culture laïque des cours et des palais. La danse devait donc se conformer à nouveau au *Natya sastra* de Bharata[32]. En somme, elle glorifiait le passé, déplorait le présent et souhaitait la renaissance du futur, à l'instar de presque tous les défenseurs de la danse tels que Krishna Iyer. Celui-ci avait déjà, bien avant que Rukmini Devi ne commence à danser, suggéré que des chorégraphies «de bon goût et de belle qualité» remplacent les modes érotiques (*sringara rasa*), et que des «personnes de classes respectables» reprennent le flambeau de la danse (Iyer 1933: 98-99). Plus le nombre de femmes brahmanes accédant au domaine de la danse augmentait, moins les *devadasi* avaient la possibilité de se manifester sur les «scènes respectables», animées par les associations de musique et de danse telles que l'Académie de musique. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles un grand nombre de *devadasi*, à l'exception de quelques éminentes danseuses, abandonnèrent assez vite la danse et n'encouragèrent plus leurs filles à continuer cette pratique.

Devant de telles critiques, Balasarasvati tenta de se défendre et de légitimer son style de danse grâce à son corps formé et discipliné par l'entraînement traditionnel. Elle commença à écrire sur le *Bharatanatyam* et à en parler dès le début des années 1970, alors qu'elle venait de se retirer d'une carrière active de danseuse. Dans son discours présidentiel sur le *Bharatanatyam* adressé à la 33e conférence annuelle du Tamil Isai Sangam de Madras, le 21 décembre 1975[33], elle insista sur l'importance du *sringara rasa* en disant qu'«aucune autre émotion n'est mieux capable de refléter l'union mystique de l'humain avec le divin». Elle essayait par là d'expliquer la raison pour laquelle «il n'y a rien dans le *Bharatanatyam* qui nécessite d'être purifié; il est divin tel qu'il est, de façon innée» (Balasarasvati 1991 : 14). Comparant le *bharatanayam* au yoga, elle dit: «c'est une discipline spirituelle de perfectionnement mental aboutissant à la sérénité, libre de toute pensée». Héritière de la tradition de la cour de Thanjavur, elle préférait donc l'enchaînement traditionnel du récital de danse à la structure d'un grand temple (temple de Brihaddisvara) (ibid.: 10-11):

> Nous entrons par le *gopuram* (hall extérieur) de *l'alarippu*, traversons *l'ardhamandapam* (hall intermédiaire) du *jatiswaram*, puis le *mandapa* (grand hall) du *sabdam*

---

32 Voir aussi (Rukmini Devi 1952). Les articles de *Sruti* comprennent des interviews sur Rukmini Devi qui mentionnent également ce genre de propos (Ramnarayan 1984).

33 La plupart de ses écrits et discours, ont été réunis, traduits du tamoul en anglais par S. Guhan et publiés dans une fascicule (Balasarasvati 1991).

> et pénétrons dans l'enceinte sacrée de la déité dans le *varanam*. [...] Suivent alors les *padam*: nous ressentons alors le sentiment de tranquillité que procure l'entrée, par l'enceinte extérieure, dans le saint des saints. Puis le *tillana* explose en mouvements comme un dernier embrasement de camphre, se traduisant par une certaine effervescence. Pour finir, l'adepte intègre dans son cœur le dieu qu'il adorait jusqu'ici à l'extérieur de lui-même, et le danseur complète l'ordre traditionnel en dansant sur un simple vers dévotionnel[34].

Cet enchaînement du *Bharatanatyam*, rendu célèbre par quatre frères appelés le quatuor de Tanjore, n'était pas fondé sur le *Natya sastra*. Pourtant, en affirmant que « le style de Tanjore sait parfaitement mettre en relief les expériences nobles et subtiles du *Bharata sastra* », Balasarasvati défiait la dichotomie stéréotypée qui opposait la tradition *sringara* de Thanjavur, dansée par des *devadasi* avilies, à la tradition *bhakti* du *Natya sastra* de Bharata, interprétée par des femmes brahmanes respectables. A ses yeux, le *Bharatanatyam* adopté par les danseurs et musiciens de la cour de Thanjavur n'était rien d'autre qu'un yoga fondé sur la *bhakti*, exprimé à travers le *sringara* et capable de faire ressentir toutes les nuances du *sastra*. Il est vrai qu'au début, Balasarasvati ne réalisa pas l'utilité de parler ou d'écrire sur le *Bharatanatyam* (1991 : 5) ; mais lorsqu'elle eut l'occasion de le faire, elle fut parfaitement consciente de son importance. Son attitude à l'égard du public différait considérablement de celle de Rukmini Devi qui écrivait et parlait non seulement de danse mais également de culture indienne. Face à la critique et au désintérêt pour son style de danse, Balasarasvati a dû croire que ce qu'elle faisait en tant que danseuse issue d'une famille traditionnelle ne pouvait pas être reconnu. Elle fut donc obligée d'écrire et de parler pour légitimer son style, sa philosophie et sa spiritualité, non pas en s'opposant radicalement aux « personnes appartenant aux classes respectables », mais en se référant à leurs thèses.

De nos jours, la scène de la danse est dominée par les femmes brahmanes et peu de danseuses suivent la tradition défendue par Balasarasvati[35]. Peut-être parce que la société indienne reste tributaire des normes imposées par l'élite coloniale, normes pourtant bien éloignées de la vision que les véritables gardiennes de la tradition ont de leur danse.

---

34 L'*alarippu*, qui est interprété au début du récital de danse, est formé principalement d'exercices rythmiques de base. Le *jatisvaram* est basé sur des rythmes plus compliqués. Le *sabdam* est un petit poème qui associe les paroles aux syllabes rythmiques. Le *varnam*, qui est la forme la plus compliquée, combine toutes les techniques de la danse. Le *padam* est un poème lyrique. Le *tillana* est la dernière pièce qui consiste essentiellement en syllabes rythmiques.

35 Voir la liste des danseuses (Gaston 1996: 353-357). J'ai eu l'occasion de discuter plusieurs fois de ce problème avec les critiques, au bureau d'édition de *Sruti*, pendant mes recherches sur le terrain au milieu des années 1990.

En guise de conclusion

On comprend mieux les débats qui passionnèrent les élites coloniales au sujet des *devadasi* si on les analyse à la lumière d'un fait inédit: la séparation entre la religion, l'art et la prostitution, conçus comme trois domaines distincts du fait que les *devadasi* étaient traitées comme des objets, qu'elles fussent boycottées, réformées ou sauvegardées. Même si les *devadasi* elles-mêmes furent partagées entre le désir d'abolir leur propre institution et celui de la préserver, toutes, aussi bien les abolitionnistes que les conservatrices, souhaitaient ardemment reconstruire et légitimer leur identité en effaçant le stigmate. A mon avis, si les élites coloniales avaient sérieusement écouté ces femmes, elles auraient pu prendre d'autres mesures pour améliorer leur condition, par exemple en exigeant l'émancipation du service du temple, en rendant cette profession accessible à tout le monde sans distinction de caste ni de sexe, et en y accueillant même les femmes mariées.

En 1995, une annonce parut dans la presse à propos d'une revendication des *devadasi* rattachées au temple de Jagannath à Puri, où leur service n'avait apparemment pas été interdit par la loi. Ces femmes refusaient de former la jeune génération car le temple ne leur fournissait pas un soutien financier suffisant. Cette anecdote suggère que l'institution des *devadasi* aurait peut-être disparu sans législation. Mais d'un autre côté, la coutume de la consécration qui, seule, mène à la prostitution est toujours pratiquée au Karnataka, principalement parmi les intouchables (Shankar 1990, Tarachand 1992). Victimes de la pauvreté, ces *jogati* finissent par devenir des prostituées. Elles ne sont protégées ni par les temples, ni par la société locale et ne bénéficient d'aucun soutien financier.

Tout cela fait ressortir les limites de la campagne menée par l'élite coloniale, qui ne s'intéressait en réalité qu'à promouvoir ses propres valeurs morales en abolissant cette coutume. Sourde à la voix des *devadasi*, l'élite ne s'est jamais vraiment souciée de leur condition économique. La campagne menée par l'élite eut pour effet de stigmatiser encore davantage les *devadasi*. Mais celles-ci tentèrent de lutter coûte que coûte contre l'opprobre sociale, qu'elles fussent pour ou contre la campagne.

En 1989, craignant de voir disparaître la tradition des *devadasi*, la Fondation Sruti de Madras entreprit le projet de documenter leur danse[36]. Il se peut, en effet, que le *Bharatanatyam* d'aujourd'hui ne corresponde pas exactement à l'interprétation qu'en donnaient jadis les *devadasi*. Lorsque la danse cessa d'être l'expression des *devadasi* pour devenir un art à part entière, elle fut restructurée selon le goût et les normes de l'élite. Certains érudits expliquent ce phénomène par les termes de «brahmanisation», «sanscritisation» ou «re-ritualisation». Personnellement je

---

36 La fondation Sruti invita les *nattuvanar* à participer à un projet de documentation qui fut enregistré en vidéo. Un document privé (Raman n.d.) fut préparé à cet effet.

n'aime pas utiliser ces termes car les *devadasi* ont elles-mêmes conservé le style originel de leur danse. Il faut souligner cependant que le regard posé sur les *devadasi* a totalement changé. Jadis condamnées comme des prostituées, elles sont aujourd'hui présentées comme des artistes. Nous ne devons pas perdre de vue les efforts déployés par des *devadasi* talentueuses pour relever leur statut; ni d'ailleurs oublier que le problème de la prostitution n'a toujours pas été réglé.

Appendice: Table chronologique sélective de la campagne anti-*nautch*

1860 L'achat et la vente des mineures de moins de seize ans sont jugés criminels en vertu des articles 372 et 373 du Code pénal indien.

1868 La loi sur les maladies contagieuses entre en application en Inde.

1870 Le premier cas de consécration des filles comme *devadasi* est condamné en vertu du Code pénal indien par la haute cour de justice de Madras.

1888 Abolition de la loi sur les maladies contagieuses.

1892 Début du mouvement anti-nautch.

1893 L'assemblée pour la réforme sociale de Madras soumet une requête au Viceroi.

1905 Le Gouvernement de l'Inde recommande la vigilance face à la prostitution des mineures.

1910 Le gouvernement de Mysore ordonne l'interdiction du service des *devadasi* dans les temples ainsi que l'affranchissement de l'*inam* du service du temple.

1912 Le projet de loi sur l'interdiction de l'importation de femmes étrangères pour la prostitution et sur la punition des importateurs et autres exploiteurs; le projet de loi sur les nouvelles dispositions en faveur des femmes, des filles et d'autres objectifs; ce projet de loi, identique au précédent, est présentés au Conseil législatif.

1913 Fondation du Segunthar Mahajana Sangham.

1916 Première conférence des *kalavantulu* à Gudivada.

1918 Fondation du Kalavanthula Vidya Sangham.

1921 L'assemblée de la Société des Nations adopte la Convention internationale sur l'interdiction du trafic des femmes et des enfants.

1922 L'Assemblée législative adopte la résolution demandant au gouvernement de signer la Convention internationale de 1921 et la résolution demandant au Gouvernement de décréter une loi sur l'interdiction de la consécration des filles comme *devadasi*.

1924 L'âge limite dans les articles 372 et 373 du Code pénal indien passe de seize à dix-huit ans.
Fondation du Kalavanthula Sankaranam Sangham.

1926 Nomination de Muthulakshmi Reddi comme première femme législatrice au Conseil législatif de Madras.

1927 Retrait puis abrogation de la résolution sur l'interdiction de la consécration des filles célibataires aux temples comme *devadasi* au Conseil d'Etat.
Election de Muthulakshmi Reddi comme députée présidente au Conseil législatif de Madras.

1927 Le Conseil législatif de Madras adopte la résolution demandant au gouvernement d'interdire la consécration.
La Conférence sur la réforme sociale *kalavanthula* adopte la résolution pour apporter son soutien à Muthulakshmi Reddi.

1928 Fondation de l'Académie de musique de Madras.

1929 Entrée en vigueur du projet de loi demandant l'amendement ultérieur de la loi sur la dotation religieuse hindoue de Madras (projet de loi sur les *devadasi*).

1930 Entrée en vigueur du projet de loi sur la suppression des maisons closes et du trafic immoral.
Le projet de loi sur l'interdiction de la consécration des femmes aux temples hindous est présenté au Conseil législatif de Madras.
Certaines principautés, comme Travancore, Cochin et Pudukkottai, ordonnent l'interdiction de la consécration des filles aux temples.
S. Muthulakshmi Reddi démissionne du corps législatif pour protester contre l'arrestation de Mahatma Gandhi.

1931 Premier récital de danse par les Filles Kalyani à l'Académie de musique de Madras.

1932 Controverse sur «L'art et la réforme sociale» entre S. Muthulakshmi Reddi et E. Krishna Iyer.
La conférence annuelle de l'Académie de musique de Madras adopte la résolution pour préserver et promouvoir le *Bharatanatyam* en tant qu'art.

1934 Promulgation de la loi de la protection des *devadasi* à la Présidence de Bombay.

1936 La première danseuse brahmane, Rukmini Devi, donne son premier récital.

1938 Le projet de loi pour l'amendement de la loi sur la suppression du trafic immoral prend force de loi.
Le projet de loi Bogam-Melam (interdiction des *nautch*) de Madras est présenté à l'Assemblée législative de Madras.

1947 Le projet de loi sur l'interdiction de la consécration des *devadasi* à Madras prend force de loi.

Références bibliographiques

Manuscrits

[MR Papers] *S. Muttulakshmi Reddi Papers*, Sub. File No.11 & No.12, New Delhi: Nehru Memorial Museum & Library.

NAGARATNAMMAL Bangalore
Document No.2 of 1949, *Last Will and Testament of Bangalore Nagaratnammal.*

RAMAM Pattabhi
n.d. *The Renaissance of Bharatanatyam* (inédit).

Documents officiels

[COI] *Census of India*, 1901 : Vol. XV, Madras.
[CSD] *Council of State Debates*, 1927 : Vol. II.
[LAD] *Legislative Assembly Debates*, 1922-1924 : Vol. II-IV.
[LCP] *Legislative Council Proceedings*, 1912 : Vol. 50-51.

[MHCR] *Madras High Court Reports*, 1870 : 5.
[MLAD] *Madras Legislative Assembly Debates*, 1938 : Vol. V, 1939 : Vol. VIII, 1947 : VI-VII.
[MLCP] *Madras Legislative Council Proceedings*, 1925-30 : Vol. 29-51.
[VPE] *Report on English Papers Examined in the Secretariate, Fort St. George & on Venacular Papers Examined by the Translators to the Government of Madras*, 1892-1896.

JOURNAUX

The Madras Mail, 1886-1944, Madras.
The Hindu, 1926-1933, Madras : Kasturi & Sons.
[ISR] *The Indian Social Reformer*, 1893-1925, Bombay.

REVUES ET SOUVENIRS

Hansa, A Special Issue on Dance, 1988, Kuala Lumpur : The Temple of Fine Arts.
Marg, 1957, Vol. X, Bombay : Marg Publications.
Sangeet Natak, 1984 : 72/73, 1990 : 97, New Delhi : Sangeet Natak Akademi.
Satguru Sri Tyaga Brahma Aradhana Kainkarya Samith, 142nd Aradhana Souvenir, 1989, Thillaisthanam.
Sri Thiagabrahma Mahotsava Sabha, Souvenir, Golden Jubilee Year 1991, Tiruvaiyaru.
Sruti, 1984 : 4, 5, 8-10, 1986/87 : 27/28, Madras : Sruti.
Tamil Icaic Cankam, Pon Vila Ciruppumalar, 1992, Madras : Tamil Icaic Cankam.
[JMAM] *The Journal of the Music Academy, Madras*, 1930-1933 : Vol. 1-4, Madras : The Music Academy.

LIVRES ET ARTICLES

ANANDHI S.
1991 «Representing Devadasi : 'Dasigal Mosavalai' as a Radical Text». *Economic and Political Weekly* : March 1991 : 739-746.

ARTAL R. C.
1910 «Basawis in Peninsular India, Devadasis, Muralis, Bhawanis, Aradhins and Jogins or Jogatis». *The Journal of the Anthoropological Society of Bombay* : Vol. IX, No. 2 : 93-125.

AWAYA Toshie
1994 «Devadasi (Kami no Hijo) to Shiho». Hiroyuki Kotani ed. : *Seiyo Kindai to no Deai* : 349-377. Tokyo : Akashi Shoten.

BALASARASVATI T.
1991 *Bala on Bharatanatyam*. Compiled & Tr. by S. Guhan. Madras : The Sruti Foundation.

BASU Aparna ed.
1986 *The Pathfinder : Dr.Muthulakshmi Reddi*. New Delhi : AIWC Publications.

BULLOUGH Vern and Bonnie BULLOUGH
1987 *Women and Prostitution : A Social History*. New York : Prometheus Books.

FULLER Marcus B.
1900 *The Wrongs of Indian Womenhood*. Reprint in 1990. New Delhi : Inter India Publications.

GASTON Anne-Marie
1992 «Dance and Hindu Woman : Bharatanatyam Re-ritualized». Leslie, Julia ed. *Roles and Rituals for Hindu Women*. 149-172. Delhi : Motilal Banarsidass.
1996 *Bharata Natyam : From Temple to Thetre*. Delhi : Manohar.

HEGGADE Odeyar D.
1983 «A Socio-economic Strategy for Rehabilitating Devadasis». *Social Welfare*: Feb-March: 26-28.

IRSCHICK Eugene F.
1986 *Tamil Revivalism in the 1930s*. Madras: Cre-A.

IYER E. Krishna
1933 *Personalities in Present Day Music*. Madras: Rochouse & Sons.

JACKSON William J.
1994 *Tyagaraja and the Renewal of Tradition: Translations and Reflections*. Delhi: Motilal Banarsidass.

JORDAN Kay K.
1993 «Devadasi Reform: Driving the Priestess or the Prostitutes out of Hindu Temples?» in Robert D. Baird ed.: *Religion and Law in Independent India*: 257-277. New Delhi: Manohar.

KERSENBOOM-STORY Saskia C.
1987 *Nityasumangali: Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass.

MARGLIN Frederique Apffel
1985 *Wives of the God-King: The Rituals of the Devadasis of Puri*. Delhi: Oxford University Press.

MINISTRY OF WELFARE ed.
1987 *Encyclopaedia of Social Work in India*. New Delhi: Publication Division.

NAIR Janaki
1996 *Women and Law in Colonial India, a Social History*. New Delhi: Kali for Women.

ORR Leslie C.
2000 *Donors, Devotees, and Daughters of God*. Oxford: Oxford University Press.

PARASHER Aloka
1993 «Temple Girls and the Land Grant Economy 8th-13th Century A.D.». Aloka Parasher-Sen ed. *Social and Economic History of Early Deccan*: Chapter 5. New Delhi: Manohar.

PRASAD A. K.
1990 *Devadasi System in Ancient India: A Study of Temple Dancing Girls of South India*. Delhi: H.K.Publishers and Distributors.

RAGHURAMAIAH K. Lakshmi
1991 *Night Birds: Indian Prostitutes from Devadasis to Call Girls*. Delhi: Chanakya Publications.

RAJAGOPALAN N.
1992 *Another Garland: Biographical Dictionary of Carnatic Composers & Musicians*. Book II. Madras: Carnatic Classicals.

RAMAN Pattabhi and Anandhi RAMACHANDRAN
1984 «T. Balasaraswati: The Whole World in Her Hands». *Sruti* 4: 17-32, 5: 17-39.

RAMNARAYAN Gowri
1984 «A Profile: Rukmini Devi». *Sruti* 8: 17-29, 9: 17-29, 10: 26-38.

RANCHHODDAS Ratanlal and Dhirajlal Keshavlal THAKORE
n.d. *The Indian Penal Code*. 15th ed. Gamdevi: The Bombay Law Reporter Office.

RANJANA
1983 «Devadasis: The Girls Dedicated to Temples». *Social Welfare*: Feb-March: 24-26.

REDDI S. Muthulakshmi
1930 *My Experience as a Legislator*. Madras: Current Thought Press.
1964 *Autobiography*. Madras: M.L.J.Press.

RUKMINI DEVI
1952 *Woman as Artists*. Madras : Theosophical Publishing House.
1957 « The Spiritual Background of Bharatanatyam ». *Marg* : Vol. X/4 : 5-6.

SANKARAN T.
1984 « Nagaratnammal : A Devadasi True Story ». *Sruti* 4 : 14-16.

SHANKAR Jogan
1990 *Devadasi Cult : A Sociological Analysis*. New Delhi : Ashish Publishing House.

SRINIVASAN Amrit
1985 « Reform and Revival : The Devadasi and Her Dance ». *Economic and Political Weekly*, Vol. X/.44 : 1869-1876.

TARACHAND K. C.
1992 *Devadasi Custom : Rural Social Structure and Flesh Market*. New Delhi : Reliance Publishing House.

THARU Susie and K.LALITA eds.
1991-1993 *Women Writing in India*. 2 vols. Delhi : Oxford University Press.

THURSTON Edgar and K. RANGACHARI
1987 [1909] *Castes and Tribes of Southern India*. 7 vols. Reprint in 1987. New Delhi : Asian Educational Service.

VAIKUNTHAN Y.
1982 *Education and Social Change in South India : Andhra, 1880-1920*. Madras : New Era Publications.

VEDAVALLI, M. B.
1992 *Mysore as a Seat of Music*. Trivandrum : CBH Publications.

WARKOWITZ Judith R.
1980 *Prostitution and Victorian Society*. Cambridge : Cambridge University Press.

RÉSUMÉ Les *devadasi*, jadis spécialisées dans l'exécution des rituels en offrant des danses et des chants aux temples, furent considérées comme des prostituées et stigmatisées pendant la période coloniale. Il en résulta que la loi interdit à ces femmes de participer aux rituels des temples et que la danse des *devadasi* fut séparée des manifestations cultuelles et reconstituée pour devenir le *Bharatanatyam*. On peut mieux comprendre le processus du mouvement anti-*nautch* qui boycotta leur danse et la renaissance de celle-ci en un art de la scène en les analysant à la lumière de l'émergence d'une séparation, en trois catégories distinctes, établie entre la religion, l'art et la prostitution. La danse des *devadasi* fut transformée pour plaire au goût de la classe supérieure de la société. Par réaction, les *devadasi* tentèrent de reconstruire leur identité. Celles qui acceptaient la morale de l'élite arrêtèrent la danse et tâchèrent de se marier, tandis que celles qui désiraient propager l'art de la danse continuèrent leur pratique avec l'aide des associations de musique et essayèrent de s'imposer comme des artistes et des *devadasi* idéales.

La tradition de l'*ichigenkin* : une responsabilité de femmes [1]

Yoshiko Okazaki

Le présent article aborde la tradition musicale de la cithare monocorde japonaise appelée *ichigenkin*. Jadis l'apanage des guerriers, des moines et des hommes de lettres, le jeu de cet instrument est, à présent, assuré et développé principalement par les femmes. Pratiqué par quelque cinq cents interprètes au plus, l'*ichigenkin* est un instrument rare, relégué à la marge des principaux courants de la musique traditionnelle japonaise, surtout si on le compare au *koto*, la cithare à treize cordes largement répandue et considérée comme l'instrument représentatif du Japon.

Certains genres de la musique traditionnelle japonaise – tels que *koto, shamisen, biwa* et *shakuhachi* – ont toujours été pratiqués par des groupes incluant des femmes. Dans d'autres – comme *hauta, kouta* et *kokyoku* – la présence des femmes était même prédominante. La particularité de l'*ichigenkin* est qu'il atteste le glissement d'une tradition purement masculine à une tradition presque exclusivement féminine entre la fin du XIX[e] et le début du XX[e] siècle [2]. La charte généalogique (fig. 1) indique les protagonistes du jeu de l'*ichigenkin* ayant transmis la tradition au long de son histoire. On dit que, dans sa forme actuelle, cette tradition remonte au moine zen Kakuho (1778-1815).

Comme l'indique notre charte, jusqu'à la quatrième génération depuis Kakuho, tous les noms sont masculins (indiqués par des caractères italiques) ; dès la cinquième, à l'époque de la restauration Meiji (1868), les noms se féminisent graduellement. Depuis lors et jusqu'à nos jours, ce sont presque exclusivement les

---

1 Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

2 Pour plus d'informations, voir le vol. 36 (1983) de la revue japonaise *Kikan Hogaku* (*Journal of Japanese Traditional Music*). Il s'agit d'un numéro spécial consacré aux femmes dans la musique traditionnelle du Japon; voir aussi notamment Kikkawa (1983).

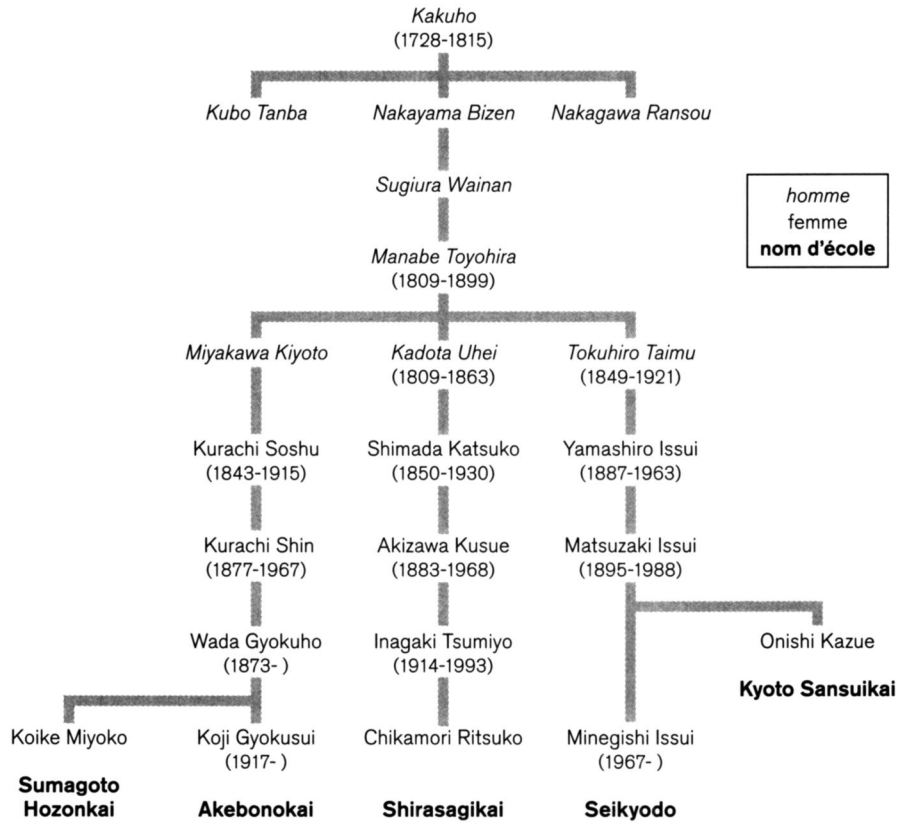


Fig. 1: Charte généalogique des joueurs et joueuses d'*ichigenkin*. Cette charte est basée sur Onishi Kazue (1975: 32). Les noms sont sélectifs, et les détails de la généalogie diffèrent selon les écoles, bien que toutes reconnaissent le rôle fondateur de Kakuho.

femmes qui se consacrent au jeu de l'*ichigenkin*. Or, bien qu'on ne trouve guère d'interprète masculin, certaines écoles d'*ichigenkin* (appelées *ryuuha*) sont dirigées par des hommes[3] – cette fonction étant désignée par le terme *iemoto* (littéralement: chef de la maison).

J'en profite pour mieux expliquer les termes *iemoto* et *ryuuha* car, au Japon, de nombreuses formes d'art, y compris la musique traditionnelle, la danse, le théâtre *kabuki*, les cérémonies du thé, l'art de l'arrangement floral et, plus récemment, le chant populaire, sont transmises à travers un système appelé *ryuuha* ou

3 L'une des écoles de *ichigenkin* dirigée par un homme, à savoir Takahashi Toru, est l'école Yu-i Ichigenkin (www.geocities.co.jp/MusicHall-Horn/9183/Yu-i-entlish.html; Takahashi Toru, 15 novembre 2004).

iemoto (ces deux termes étant ici interchangeables). En vertu de ce système, instauré sous la dynastie Edo (1603-1868), un maître et ses disciples forment une école structurée hiérarchiquement, où sont enseignés les traditions, les styles et la philosophie présidant à la performance. Les disciples apprennent un répertoire standard, copiant fidèlement la technique et le style de jeu du *iemoto*, la tradition se transmettant ainsi de génération en génération au sein de l'école[4].

L'apparition du système du *iemoto* coïncide avec le moment où les femmes commencent à jouer un rôle dans les diverses traditions de l'*ichigenkin*. La concomitance dans le temps entre une féminisation radicale de l'interprétation et une normalisation des styles de jeu soulève plusieurs questions. Tout d'abord, on peut se demander de quelle manière et pour quelle raison les femmes se substituent aux hommes dans l'art de l'*ichigenkin* à ce moment particulier de l'histoire, tout en cherchant à savoir ce que l'on peut tirer de ce changement au sujet de la musique de l'*ichigenkin* et en quoi le jeu féminin diffère du masculin. Ensuite, il s'agit de savoir comment les changements relatifs à l'histoire et au genre se rapportent à la musique de *ichigenkin* et comment les femmes pratiquant aujourd'hui l'*ichigenkin* perçoivent la musique jadis interprétée par les hommes. Enfin, sur la base d'une interrogation soulevée dans l'ouvrage *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (Robertson 1987 : 245), on peut se demander si le jeu musical des femmes et celui des hommes visent des finalités différentes ou s'il ne sont pas plutôt motivés par les mêmes besoins d'ordre culturel.

Le présent article ne peut offrir qu'un traitement préliminaire de ces questions. Il existe actuellement au moins huit ou neuf écoles de *ichigenkin*. Dans ce qui va suivre, on s'intéressera à l'une d'entre elles, connue sous le nom de Seikyodo. Ma recherche se base sur des entretiens avec Minegishi, Issui, directrice de l'école, avec sa *kōken* («gardienne»), Saito, Ichiyo, et avec les élèves de l'école. Mais auparavant, j'aimerais décrire brièvement l'histoire et la facture de l'instrument en question.

L'*ichigenkin*

Une seule corde en soie est tendue sur une table d'harmonie en bois de paulownia d'une épaisseur de 2 cm environ. Longue d'un mètre et large de 10 cm, la table d'harmonie est munie d'un petit chevalet auquel est fixée une cheville. C'est un instrument simple, qui ressemble un peu au *shakuhachi*, lequel est fait d'un tube de bambou dont l'embouchure porte une encoche découpée selon un angle particulier. Or, si l'un et l'autre de ces instruments sont de facture simple, leur musique ne

4 Le système *iemoto* a exercé une influence profonde sur la transmission des arts au Japon. A la tête d'une école, la ou le *iemoto* exerce souvent un pouvoir considérable, prenant toutes les décisions relatives aux styles de jeu, à l'accréditation des maîtres, et ainsi de suite (Hughes 1993 : 353).

l'est de loin pas, car ils permettent tous deux d'émettre des sonorités fort subtiles et délicates par le recours à des techniques de jeu particulières.

Pour jouer de l'*ichigenkin*, il faut porter deux épaisses bagues d'ivoire creux (ou découpées dans un tube de bambou) appelées *rokan*, la plus courte sur l'index de la main droite, la plus longue sur le majeur de la main gauche. Avec la *rokan* de gauche, l'interprète touche légèrement la position appropriée sur la corde, tandis qu'elle la pince avec la *rokan* de droite. Les douze positions des doigts, appelées *ki*, sont indiquées sur la table d'harmonie. Dans le passé, l'*ichigenkin* était placé sur les genoux du musicien assis par terre, à l'instar des joueurs coréens du *kayagum*. De nos jours, on se sert d'un pupitre en bois, dont le matériau et la facture sont soigneusement sélectionnés pour assurer la meilleure qualité acoustique.

Quant à l'origine de l'*ichigenkin*, on ne dispose d'aucune source historique à proprement parler, hormis quelques légendes évoquant l'apparition de l'instrument et les personnages impliqués. Voici les récits les plus fréquemment racontés :

1) En juillet 799, un Indien en habit de moine erre en portant sur l'épaule un instrument monocorde sur lequel il joue constamment une mélodie triste[5].
2) Au début de l'ère Héian, au IV^e^ siècle, le poète Ariwara no Yukihira, qui est aussi le frère d'un sujet de l'empereur exilé à Suma (près d'Osaka), retire un bout de planche de son toit, y attache une ligne de pêche (ou un bout de ficelle de son chapeau, d'après une autre version), en confectionne une cithare monocorde et en joue pour consoler son chagrin et son trouble.
3) Il existe une cithare monocorde en Chine, donnée en cadeau au roi de Ryukyu (l'actuel Okinawa).

Ces légendes offrent une série d'indices quant à la manière dont les joueurs de l'*ichigenkin* conçoivent les éléments essentiels de leur tradition, à savoir :

1) le joueur de *ichigenkin* est un personnage solitaire qui se tient à l'écart du monde profane (1, 2) ;
2) on joue de l'instrument pour se réconforter, non pour divertir un public (1, 2) ;
3) l'*ichigenkin* provient de l'extérieur du Japon (1, 3) ;
4) les joueurs de *ichigenkin* appartiennent à la noblesse et au clergé (1, 2) ;
5) aucune de ces légendes – peu nombreuses, il est vrai – ne mentionne une femme jouant de l'*ichigenkin* (1, 2, 3) ;
6) le jeu de l'*ichigenkin* sert toujours à accompagner le chant, si bien qu'il appartient à la catégorie de musique vocale dont les paroles évoquent principalement la nature et la vie humaine ; ce n'est que récemment qu'on a vu l'apparition de compositions nouvelles à caractère purement instrumental.

5 Ce récit figure dans un recueil historique ancien, à savoir *Nihonkooki*, vol. 8 (Fujiwara, Fuyutsugu, vers 840).

Les premiers maîtres de l'*ichigenkin*

Kakuho (1728-1815)

Les sources ayant un caractère historique plus marqué que les récits mentionnés plus haut au sujet du fondateur de la tradition de l'*ichigenkin* évoquent un moine zen du nom de Kakuho (1729-1815). Rattaché au temple Kongorin à Kawachi (à l'est de l'actuel Osaka), Kakuho vit une existence dépouillée dans une retraite à la montagne. Il enseigne l'*ichigenkin* à ses visiteurs, la plupart d'entre eux appartenant à la féodalité guerrière et au groupe des hommes lettrés. Ceux-ci finissent par répandre la tradition de l'*ichigenkin* en d'autres régions du Japon. On dit que Kakuho est l'auteur des compositions les plus célèbres pour *ichigenkin*, soit «Imayo» et «Suma». Non seulement Kakuho enseigne les techniques de jeu de l'*ichigenkin*, mais il cherche aussi à inculquer des valeurs morales aux musiciens (Seiha Seikyoku Shirasagikai 2000: 69).

Parmi les enseignements légués par Kakuho, on retient les suivants:

1) Vide-toi quand tu joues de l'*ichigenkin*.
2) Chante et joue de l'*ichigenkin* en ayant l'esprit sain.
3) Tiens-toi droit devant l'*ichigenkin* lorsque tu pinces la corde pour te maintenir en bonne santé.
4) Joue régulièrement: il n'y a rien de mieux que la musique de l'*ichigenkin* pour se tenir à l'écart du monde.
5) Ne joue jamais à la manière d'un enfant: bien que ténu et fragile, le son de l'*ichigenkin* chasse les ennuis et les soucis de ce monde et libère l'esprit; instrument véritable, l'*ichigenkin* n'est pas pour la frime et les lubies; joues-en simplement, régulièrement et à cœur joie.

Les enseignements de Kakuho, visant à rehausser la spiritualité par l'étude de l'*ichigenkin*, semblent évoquer le confucianisme ou les enseignements religieux du bouddhisme. En répandant la tradition de l'*ichigenkin* à travers le Japon, les disciples de Kakuho des deuxième et troisième générations – tous des hommes et appartenant, pour la plupart, à la noblesse guerrière ou lettrée – ont en même temps transmis l'esprit et les enseignements du maître.

Manabe Toyohira (1809-1999)

Parmi les disciples de Kakuho, on trouve plusieurs maîtres réputés d'écoles de l'*ichigenkin*, dont le plus célèbre et influent est Manabe Toyohira, qui appartient à la troisième génération et forme de nombreux disciples venant des différentes régions du Japon. Son éminence particulière tient au fait qu'il a enseigné l'instrument à la plupart des fondateurs actuels d'écoles d'*ichigenkin*. Manabe Toyahira naît

dans une famille de prêtres shintoïstes. En plus d'être un maître de l'*ichigenkin*, il est poète, érudit et artiste. Il renouvelle l'instrument et compose quantité de nouvelles pièces. En effet, près de la moitié du répertoire actuel de l'*ichigenkin* est attribuée à Manabe.

Tokuhiro Taimu (1849-1921)

Un disciple de Manabe est Tokuhiro Taimu, fondateur de l'école Seikyodo Ichigenkin[6]. Il connaît la fin de la période Edo (1603-1868), celle des Meiji (1868-1912) et le début de l'ère Showa (1912). Avec le déclin de la musique de l'*ichigenkin* sous l'effet de profonds bouleversements au sein de la société japonaise, Tokuhiro Taimu cherche à revitaliser la tradition en améliorant la facture de l'instrument, en élaborant un nouveau système de notation et en créant de nouvelles compositions. L'une de ses œuvres maîtresses est *Hakusensou* («Méditation à la montagne»), expression d'une croyance selon laquelle l'harmonie entre les êtres humains et la nature mène à l'immortalité[7]. Adepte du bouddhisme zen, il se retire périodiquement dans des caves zen pour la méditation, toujours accompagné de son *ichigenkin* – le jeu de cet instrument faisant partie intégrante des exercices spirituels. Il dit notamment: «Evite de jouer de l'*ichigenkin* simplement pour faire étalage de ta technique. Ne recherche jamais la célébrité».

D'après Tokuhiro Taimu, la valeur du jeu de l'*ichigenkin* réside dans les caractéristiques suivantes (Sansuikai 1985: 4):

1) le jeu de l'*ichigenkin* fait ressortir la bonté naturelle de l'homme et affine les traits de visage;
2) l'*ichigenkin* est à l'origine de sonorités et de mélodies d'une grande beauté;
3) l'*ichigenkin* émet des notes transparentes et pures;
4) l'*ichigenkin* produit des expressions hautement délicates;
5) l'*ichigenkin* est de facture élégante;
6) l'*ichigenkin* est facile à transporter;
7) l'*ichigenkin* n'est pas onéreux;
8) l'*ichigenkin* est facile à apprendre;
9) le jeu de l'*ichigenkin* renforce la fibre morale;
10) l'*ichigenkin* convient à la musique destinée aux dieux et au Bouddha.

Tokuhiro n'a pas de fils, mais trois filles, qu'il n'hésite pas à désigner comme ses successeurs. Sa deuxième fille devient la deuxième *iemoto*, l'aînée étant décédée à un jeune âge; puis sa troisième fille devient la troisième. Tokuhiro Taimu semble

---

6 Il est l'arrière-arrière-grand-père de Minegishi, Issui, l'actuel quatrième successeur (une femme).

7 D'après le programme du concert donné par l'école Seikyodo Ichigenkin au Conservatoire de Boston, le 30 mars 1994.

avoir une grande largesse d'esprit, bien que son style de vie soit plutôt austère et solitaire. Non seulement il lègue la tradition à une femme, mais il encourage encore la transmission du jeu de l'*ichigenkin* aux filles et aux femmes dans le cadre de leur éducation générale. Pour finir, il l'introduit au programme de l'enseignement obligatoire (Ohnishi 1975: 33). C'est sous son égide que le sexe des interprètes d'*ichigenkin* va changer, de même que la finalité du jeu de cet instrument. En 1954, Tokuhiro Taimu est nommé «Trésor culturel national intangible»[8].

Les quatrième et cinquième générations après Kakuho – c'est-à-dire vers 1900 (voir fig. 1) – représentent donc un vrai tournant dans la tradition musicale de l'*ichigenkin*. C'est l'époque où la pratique de l'*ichigenkin* atteste un glissement d'une tradition exclusivement masculine à une tradition féminine, qui affecte à son tour la nature de la musique. Jadis élément de l'entraînement spirituel des guerriers, l'*ichigenkin* s'est intégré à la culture et à l'éducation des femmes. Cette métamorphose va de pair avec la transformation plus générale de la société japonaise, qui se manifeste dès la fin de l'ère Edo (1603-1868) et jusqu'au début de l'ère Meiji (1868-1921).

Un tournant historique

Au Japon, la fin du XIX^e^ siècle fut une époque de profonds remous d'ordres politique, économique, social et culturel. Ainsi, la noblesse guerrière, qui s'était maintenue au pouvoir pendant près de sept cents ans depuis la fin du XII^e^ siècle, se voit privée de son rôle historique. Grâce à une période prolongée de paix régnant aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, les marchands sont en mesure d'asseoir un pouvoir économique qui dépasse de loin celui de la classe guerrière, dont la prééminence s'en trouve définitivement ébranlée.

En 1868, le gouvernement Meiji nouvellement créé abolit la féodalité et les anciennes distinctions claniques (noblesse guerrière, paysannerie, classes artisanale et marchande, par ordre de rang décroissant), et tous les citoyens sont déclarés égaux, du moins aux termes de la loi. En outre, une série de réformes sociales est adoptée: création d'un système scolaire moderne, suppression des privilèges socio-économiques de la noblesse guerrière, en plus d'un effort généralisé de s'accommoder à la culture occidentale. Le confucianisme, pratiqué au Japon depuis le début du VI^e^ siècle et parvenu à son apogée pendant l'ère Edo, a façonné tout le système des valeurs et la vision du monde des Japonais. Mais cette culture millénaire est désormais concurrencée par l'idéologie occidentale de la liberté, de l'individualisme, de l'égalité et de l'autonomie.

---

8 Il s'agit là d'une distinction attribuée par l'Agence japonaise des Affaires culturelles, selon un système instauré en 1950 afin d'assurer la sauvegarde du patrimoine culturel du Japon.

Comme on peut s'y attendre, la tradition musicale de l'*ichigenkin* n'échappe pas à l'emprise de ce défi. Tout d'abord, le type de musique pratiqué, par exemple, par les guerriers ne pouvait pas sortir indemne de cette transformation des valeurs et de l'organisation sociale, étant donné l'abolition de la noblesse guerrière tout court. Par ailleurs, une tradition vouée exclusivement à l'entraînement spirituel, imbue de l'esprit guerrier et marquée par la pensée confucianiste et zen, ne peut guère se maintenir alors que le reste de la société japonaise avance à grands pas vers l'occidentalisation et la modernisation[9].

Comme le jeu de l'*ichigenkin* était à l'origine l'apanage exclusif des guerriers et des lettrés, l'abolition de la féodalité conduit tout naturellement à un déclin de cette tradition musicale. Or, les bouleversements sociaux qui ont marqué la fin du XIX^{e} siècle ont, en même temps, levé les restrictions pesant sur les femmes dans le domaine des arts du spectacle et contribué à élargir l'éducation féminine en général. A l'époque, les filles et les femmes de bonne famille étaient formées à l'art de l'arrangement floral, à la cérémonie des arômes, à la cérémonie du thé, ainsi qu'à la musique et à la danse. Quant à la musique, le jeu de la cithare à treize cordes *koto* est, à l'époque, exclusivement réservé aux aveugles de la région de Kochi (une préfecture située au sud-ouest du Japon), si bien que nombre de femmes voyantes cherchent à pratiquer d'autres instruments à cordes comme l'*ichigenkin* (Seiha Seikyoku Shirasagikai 2000: 75). Il est probable que la discipline rigoureuse et les valeurs associées au jeu de l'*ichigenkin* attirent les femmes de l'époque, préoccupées par la sauvegarde de la culture japonaise traditionnelle.

Les joueuses d'*ichigenkin*

Shimada Katsuko (1850-1930)

Le premier nom de femme apparaissant dans la tradition jusque-là purement masculine de l'*ichigenkin* est celui de Shimada Katsuko, originaire d'une famille appartenant à la noblesse guerrière. A l'âge de huit ans, elle commence à prendre des leçons d'*ichigenkin* auprès de Kadota Uhei, un disciple réputé de Manabe Toyohira (troisième génération après Kakuho). Elle est l'une de ces femmes voyantes de la région de Kochi qui choisissent l'apprentissage de l'*ichigenkin.* A la mort de Kadota, elle devient l'élève de Manabe Toyohira, le célèbre maître de Kadota. Bien qu'elle interrompe la pratique de l'*ichigenkin* après son mariage, elle la reprend une

9 La secte zen a été l'épine dorsale de l'esprit guerrier. Sa méthode d'éducation spirituelle est basée sur la méditation religieuse et la quête d'une sérénité dont le jeu de l'*ichigenkin* est, précisément, la condition préalable.

décennie plus tard et crée l'école Shimada, fréquentée par de nombreux élèves, principalement des femmes et des filles. En 1899, elle crée l'école d'e*ichigenkin* du nom de Kochi Seifukai, où elle aura en tout quelque 370 élèves, principalement de sexe féminin, jusqu'à sa mort à l'âge de 81 ans.

Shimada est intransigeante quant au comportement de ses élèves; elle leur apprend comment ouvrir et fermer les portes coulissantes, comment enlever leurs chaussures à l'entrée de la maison, comment gérer le temps au cours de la leçon. L'observation de telles règles fait partie intégrante de l'apprentissage réussi de l'*ichigenkin*, au même titre que la discipline est essentielle au jeu de l'*ichigenkin*. Les enseignements de Shimada ont été transmis à l'école Shirasagikai, qui s'est développée dans la région de Kochi, et dont la tradition est réputée simple et sans prétention. Quelque vingt membres ont assisté aux célébrations du 55e anniversaire de l'école, en 2000.

Yamashiro et Matsuzaki

D'autres noms féminins de notre tableau renvoient aux deux filles de Tokuhiro, Yamashiro et Matsuzaki, respectivement les deuxième et troisième successeurs de l'école de Seikyodo Ichigenkin. Matsuzaki est par ailleurs l'arrière-grand-mère de l'actuelle *iemoto*, Minegishi Issui. Comme je l'ai mentionné plus haut, c'est là le tournant historique marquant la reprise par les femmes d'une tradition jadis purement masculine. Pourquoi et comment ce tournant s'est-il produit ? De prime abord, on pourrait l'expliquer par le fait que Tokuhiro, ayant seulement des filles, était de ce fait privé d'un héritier mâle à qui transmettre la tradition. Mais s'il était convaincu que le *iemoto* devait être un homme, il aurait pu choisir un successeur parmi ses disciples masculins, en dehors du groupe de ses consanguins. C'est donc pour des raisons plutôt positives qu'il semble avoir choisi d'enseigner l'*ichigenkin* aux fillettes et aux femmes, à savoir pour parfaire leur éducation à la fois générale et morale. Ses filles, ayant appris l'esprit et la technique de Seikyodo Ichigenkin de leur père à la maison, vont transmettent ceux-ci à leurs élèves. Yamashiro fut nommée « Trésor culturel national intangible » en 1954, et Matsuzaki en 1977. Ainsi, les deux *iemoto* femmes de la Seikyodo Ichigenkin sont officiellement reconnues comme des représentantes importantes du patrimoine culturel japonais.

Il convient de mentionner une autre femme appartenant à la même génération, à savoir Kurachi Soshu (1843-1915), qui fonda l'école Moshiokai, plus tard rebaptisée Akebonokai.

Fig. 2 : Minegishi Issui jouant de l'*ichigenkin* (photo : Minegishi Issui, juin 2001)

Les joueuses d'*ichigenkin* dans le Japon contemporain

Lorsque le jeu de l'*ichigenkin* était l'apanage des hommes – guerriers, moines et lettrés de la société traditionnelle –, il était intégré à une éducation spirituelle austère et n'était pas destiné au divertissement d'un public. Une fois que les femmes prirent le relais, elles en redéfinirent l'objectif en l'intégrant à l'éducation générale des femmes et en le transformant en passe-temps récréatif. Dans ce qui va suivre, une place centrale revient à Minegishi Issui, la directrice de l'école Seikyodo Ichigenkin. Deux questions guideront ma présentation : la nature de la musique d'*ichigenkin* se trouve-t-elle altérée par ses objectifs redéfinis ? et comment les interprètes féminines conçoivent-elles aujourd'hui l'actualité et l'avenir du *ichigenkin* ?

Minegishi Issui, directrice (iemoto) de l'école Seikyodo Ichigenkin

Je m'intéresserai ici à la manière dont Minegishi Issui a enrichi la tradition en y ajoutant de nouveaux éléments, tout en préservant les éléments plus anciens requis par le système *iemoto*. En 1989, Issui est nommée quatrième successeur de l'école Seikyodo Ichigenkin. C'est une femme exceptionnelle dans le sens où on lui confère cette responsabilité alors qu'elle n'a que 21 ans, par décret de son arrière-grand-mère, Matsuzaki Issui, la troisième fille et troisième successeur de Tokuhiro Taimu. C'est un choix inattendu car il aurait tout aussi bien pu porter sur l'une ou l'autre des disciple de Matsuzaki ayant davantage d'expérience parce que plus âgée. Etant donné la jeunesse d'Issui, Matsuzaki nomme Saito Ichiyo – l'une de ses disciples ayant maîtrisé le jeu de l'*ichigenkin* et qui, souvent, la remplace dans ses cours – pour seconder la nouvelle *iemoto* dans sa tâche de perpétuer correctement la tradition. Ainsi, Saito Ichiyo est appelée à assurer que la jeune *iemoto* maîtrise complètement la tradition de l'école Seikyodo Ichigenkin dans l'esprit du fondateur, en préservant notamment sa philosophie quant au jeu de l'*ichigenkin*.

La nomination de la jeune *iemoto* suscite de nombreuses demandes de concerts d'*ichigenkin*, non seulement pour des rites aux sanctuaires et aux temples et pour des démonstrations scolaires, mais aussi pour des tournées au Japon et à l'étranger, y compris aux Etats-Unis, en Allemagne, en ex-Tchécoslovaquie, en France, en Italie, en Turquie et au Canada.

Tout en honorant ces nombreuses demandes, Issui rencontre quelques difficultés au cours des premières années suivant son entrée en fonction, à un moment où elle ne maîtrise pas encore toute la signification de la musique de l'*ichigenkin*. Elle est fortement sollicitée à représenter l'école et à assumer son rôle de directrice face à des personnes dont certaines sont nettement plus âgées qu'elle. En un sens, elle partage le sentiment de nombreux jeunes qui ont de la

peine à s'intéresser à une musique quelque peu monotone et assortie de vers anciens. Mais, grâce à des études plus poussées et à la pratique de l'instrument, avec aussi l'aide de divers collègues musiciens, elle finit par être convaincue que sa tâche ne consiste pas simplement à maintenir la tradition (principale responsabilité du *iemoto*), mais qu'elle doit aussi chercher à en transcender les limites et à élaborer une nouvelle tradition. Dans ce processus, un rôle particulier revient aux collègues qu'elle rencontre dans le cadre du NHK Hogaku Ginosha Ikuseikai, un programme de formation mené sous l'égide de la radio nationale, destiné aux jeunes interprètes d'instruments de musique traditionnels. En fait, le NHK Hogaku Ginosha Ikuseikai offre une éducation destinée à resserrer les liens entre différents genres et écoles au sein des musiques traditionnelles du Japon, qui n'auraient autrement pas eu la possibilité d'interagir. L'accent est mis sur l'apprentissage en des ensembles faisant intervenir différents instruments traditionnels. Issui est fortement inspirée par de nombreux spécialistes qui, comme elle, cherchent à incorporer de nouvelles formes d'expressions à la musique traditionnelle du Japon.

Consciente du message d'intériorité du fondateur – « Ne fais jamais étalage de ta technique » – Minegishi affirme vouloir suivre deux approches : l'une consiste à maintenir le caractère dépouillé de la musique de l'*ichigenkin*, et l'autre à explorer davantage le potentiel expressif du monocorde[10]. D'après elle, il faut absolument rendre l'*ichigenkin* plus attractif pour un public contemporain, en particulier auprès de la jeunesse. Il convient donc d'inclure de nouvelles compositions au répertoire et de promouvoir de nouveaux styles dans la musique de l'*ichigenkin*. La difficulté vient du fait que la créativité ne doit pas porter pas atteinte à l'austérité et à la spiritualité inhérentes à cette musique.

Ayant elle-même peu d'idées concrètes sur la manière de réaliser ces objectifs, elle se laisse inspirer par quelques connaisseurs, hommes et femmes. Tout d'abord par sa *koken* (« gardienne ») Saito Ichiyo, laquelle est très stricte dans la transmission de la tradition de l'école, mais en même temps assez ouverte aux idées nouvelles que Issui se propose de mettre en pratique. Ichiyo a elle-même composé de nouvelles pièces pour *ichigenkin* et arrangé de la musique provenant d'autres genres instrumentaux. Mais ces morceaux entrent dans le cadre d'expérimentations et ne sont pas censés outrepasser les limites traditionnelles de l'école. Certaines autres initiatives lancées par Issui vont cependant au-delà de la tradition de la Seikyodo ; c'est le cas du jeu de l'*ichigenkin* conjointement avec des instruments complètement différents, du recours à des poèmes étrangers et du développement de l'improvisation en cours de performance.

En 1996 par exemple, Issui donne un concert original avec une collègue joueuse du *biwa* (luth piriforme). La combinaison du *biwa* et de l'*ichigenkin* est

10 Entretien le 29 septembre 2003, Tokyo.

plutôt inhabituelle, ne faisant sens que parce que les deux instruments sont joués en accompagnement de chants à contenu plutôt sérieux. Elle avait choisi des poèmes provenant des traditions amérindienne et inuit : la « Formule magique pour rendre l'ennemi paisible » des Navajos, le chant à l'aurore des Apaches Mescalero, les « Paroles magiques et autres paroles magiques » des Inuit, le « Chant de l'esprit gardien » des Nez Percés – tous traduits en japonais. Cette tentative de jouer de ces instruments sur des vers provenant de tradition littéraires non japonaises, mais néanmoins dotées d'un caractère spirituel et expressif marqué. Le programme comportait aussi des pièces du répertoire traditionnel (*honkyoku*) de chacun des deux instruments.

Un concert organisé en 1996 au Théâtre national à l'occasion du cent cinquantième anniversaire du fondateur de l'école Seikyodo Ichigenkin donne à celle-ci l'occasion de mettre en scène l'esprit guidant ses activités ainsi que sa conception de l'avenir. Le nombre et l'enchaînement des pièces, de même que l'interprète choisie pour chacune d'entre elles, a démontré un équilibre savamment dosé entre l'ancien et le nouveau. Le programme comprenait des *honkyoku* aussi bien que des *gaikyoku* – c'est-à-dire des pièces n'appartenant pas à la tradition de l'*ichigenkin*, empruntées par exemple au répertoire du *koto* ou du *shamisen*. Il comprenait également une pièce pour *ichigenkin* commanditée au célèbre musicien de *gagaku* Shiba Sukeyasu. Intitulée « Momiji no Nishiki » (« Belle couleur des érables »), cette pièce met en musique le texte classique japonais « Ookagami » (« Le grand miroir ») ; elle intègre des motifs rythmiques et mélodiques inhabituels dans la tradition de l'*ichigenkin*, comme des triolets et d'importants sauts mélodiques [11].

En 1998, l'école commanda une composition à Takahashi Yuji, pianiste et compositeur de renommée internationale, en vue d'un concert organisé en hommage à l'ancien *iemoto*. Comme c'était la première fois qu'il composait pour l'*ichigenkin* – alors qu'il avait joué du *shamisen et* du *koto*, pour lesquels il avait également composé – Takahashi demanda immédiatement à Issui de lui donner des leçons d'*ichigenkin*, ce qui fit de lui l'un des rares élèves masculins de l'*ichigenkin* contemporain.

La composition réalisée par Takahashi comprend trois parties, basées chacune sur un poème : le premier, intitulé « A une brise particulière », est l'œuvre d'un poète japonais contemporain, Tachihara Michizo, le deuxième, « Miroir de la fleur », est de Zeami, le célèbre auteur du théâtre lyrique nô ; et le troisième, « We Can but Follow to the Sun », fut écrit par l'Américaine Emily Dickinson. Dans l'ensemble, Takahashi s'est plié aux idiomes et aux styles traditionnels de l'*ichigenkin*, à l'exception de quelques techniques créées par lui, basées sur une transformation des

11 Pour résoudre le problème technique posé par de tels écarts, ceux-ci sont joués par deux personnes qui se répartissent les notes basses et aiguës.

lignes mélodiques ascendantes typiques appelées *kororin* (terme mnémonique rappelant une telle mélodie) en lignes descendantes. La deuxième partie de la pièce comprend un peu d'improvisation, assortie de la directive de «jouer librement, en choisissant n'importe quelle partie de la mélodie sur laquelle porter le regard au moment de chanter le poème».

Le fait de bénéficier ainsi d'une reconnaissance de la part de compositeurs renommés revêt une importance capitale pour la tradition de l'*ichigenkin*. Mais il faut encore que les élèves de l'école manifestent un intérêt pour ces nouvelles pièces destinées à l'*ichigenkin*, afin qu'une nouvelle tradition se crée. Un tel intérêt existe, en effet, pour une nouvelle composition de Shiba, créée il y a trois ans et déjà devenue un nouveau classique du répertoire. Mais Issui s'interroge sur la longévité de la composition de Takahashi, car elle est plutôt difficile à jouer pour les élèves ordinaires, spécialement la troisième partie en anglais [12].

Une expérience plus radicale fut tentée lors d'un autre concert de 1998. A cette occasion, Issui s'est essayée à une improvisation sur l'*ichigenkin*, conjointement avec Randy Raine-Reisch. Ce musicien et compositeur canadien, joueur d'*ichigenkin*, possède quelque six cents instruments traditionnels du monde entier; il est un virtuose sur une dizaine d'entre eux, dont l'*ichigenkin* [13]. Sur la base d'une seule formule mélodique, le duo a joué de l'*ichigenkin* sous forme de questions et réponses basées sur une cellule mélodique de base.

La musique ou les instruments associés à un groupe particulier doté d'un certain statut social ou réservés à un certain contexte de jeu sont inévitablement marqués par le changement social. Dès lors, pour survivre, la musique ou l'instrument doit, pour ainsi dire, se chercher un contexte ou un milieu culturel différent. Sous l'effet de l'abolition de la noblesse guerrière, la tradition de l'*ichigenkin* a subi un glissement en termes de genre et de culture. Des femmes comme Shimada, Yamashro et Matsuzaki ont joué un rôle d'intermédiaires entre l'ancien univers des guerriers et le contexte actuel, même si certains aspects de leur esprit originel ont résisté au temps. A l'heure actuelle, une jeune directrice d'école comme Minegishi Issui travaille énergiquement à assurer à la fois la continuité et le renouvellement de la musique de l'*ichigenkin*.

---

12 L'utilisation de l'anglais pour la troisième partie répond, selon Takahashi, au désir de montrer sa considération pour le public et les interprètes non japonais de l'*ichigenkin*.

13 Randy Raine-Reisch a été formé à l'*ichigenkin* d'abord par feu Yamada Isshi, directeur de la filiale Seikyodo de Hawaï, puis par Saito Ichiyo.

Fig. 3 : Concert à la Seikyodo Ichigenkin, Tokyo (photo : Minegishi Issui, 6 juin 2003).

*L'*ichigenkin *par les femmes*

Le chercheur Nishiyama Matsunosuke, spécialiste du système des *iemoto*, nous offre quelques éclaircissements quant à l'apport des femmes aux arts de la scène du XX^e^ siècle. D'après lui, depuis le milieu du XX^e^ siècle, au fur et à mesure que les femmes trouvent leur place dans le système en question, de nombreuses *iemoto* ont contribué à l'univers des arts japonais en relevant le défi que pose l'exigence de la préservation de l'esprit et de la versatilité des fondateurs originels, tout comme de ceux qui ont revitalisé la tradition. Plus généralement, ce phénomène a contribué à mettre en valeur les activités culturelles impliquant les femmes (Nishiyama 1989 : 192).

Minegishi Issui affirme à juste titre que l'arbitre de la tradition n'est pas le genre, mais la pérennité[14]. Du point de vue théorique, la tradition de l'*ichigenkin* aurait pu être perpétuée par un groupe d'hommes dans le contexte contemporain, caractérisé par l'assouplissement de ses structures sociales. Mais, une fois disparue la finalité même de la performance de l'*ichigenkin* (c'est-à-dire l'entraînement spirituel du guerrier), un nouveau champ de signification devait émerger.

Le fait que l'esprit du guerrier ait été délaissé ne signifie pas pour autant que l'on s'écarte de la spiritualité traditionnelle japonaise. Un nouveau champ de signification a pu se construire, du moins partiellement, à partir de l'esprit fondamental associé à l'instrument. En effet, l'idéologie nationaliste qui émergea durant l'ère Meiji s'imposa dans le domaine non seulement politique, mais aussi culturel.

---

14 Entretien, le 8 avril 2004, Tokyo.

D'un côté, on constate un mouvement vers une occidentalisation accélérée après plus de deux siècles d'isolationnisme. D'un autre côté, celle-ci se trouve contre-balancée par un mouvement de type nationaliste et impérialiste. L'éducation des femmes de bonne famille comprenait l'apprentissage de la culture traditionnelle du Japon, considérée comme aussi importante que des leçons de piano, pratique de plus en plus courante à l'époque. Bien que l'*ichigenkin* n'ait jamais été – et ne soit toujours pas – un art populaire largement pratiqué par les femmes, il a toujours existé un petit groupe de femmes attirées par cette musique et par l'instrument qui l'incarne. A l'instar de Minegishi Issui, ces femmes œuvrent de manière créative à sauvegarder et à développer la tradition. Ainsi pouvons-nous dire qu'à l'heure actuelle, la pérennité de l'esprit de l'*ichigenkin* est assurée par les femmes.

Au cours des entretiens que nous avons eus, Minegishi Saito et d'autres membres de l'école Seikyodo Ichigenkin ont partagé avec moi quelques réflexions sur la manière dont la musique pour *ichigenkin* était perçue et conceptualisée au sein de l'école[15]. Issui, tout comme Ichiyo, dit souvent que, lors des concerts à l'école, les interprètes amènent toujours un éventail, symbole de l'épée du guerrier, qu'elles placent à côté de l'instrument au moment de jouer. Elles racontent également qu'elles choisissent soigneusement le kimono revêtu en concert par les élèves pour qu'il représente les valeurs de la tradition : ses couleurs ne doivent pas être trop vives, et il ne faut pas non plus qu'il soit trop orné. Elles soulignent également que la tradition propre à l'école Seikyodo Ichigenkin ne doit jamais être présentée dans des lieux réservés au divertissement, notamment ceux où l'on consomme de l'alcool. Le sérieux et l'austérité : telles sont les valeurs essentielles de cette musique. C'est pourquoi Minegishi fait très attention aux paroles accompagnant les nouvelles compositions, ainsi qu'aux auteurs chargés de les créer.

Un autre thème récurrent est celui du caractère unique de l'*ichigenkin* en tant qu'instrument monocorde[16] ; il n'en resterait rien si l'on supprimait cette seule corde. L'unicité de la corde elle-même est chargée de signification philosophique : elle renvoie aux possibilités d'une expression infiniment riche à partir de presque rien. Dans ce discours, qu'on rencontre également parmi les représentants d'autres expressions culturelles, on voit le désir de doter les traditions japonaises de significations uniques afin d'assurer leur survie dans une société de plus en plus occidentalisée.

Il est intéressant de relever que, parmi les musiciens professionnels ayant démontré un intérêt pour l'école Seikyodo Ichigenkin et ayant soutenu la tradition, on trouve des hommes comme Randy Raine-Reisch et Takahashi Yuuji. Alors que les restrictions traditionnelles liées au sexe de l'interprète n'ont plus la même importance aujourd'hui, que faut-il en conclure quant aux possibilités d'une

---

15 Entretiens, tous à Tokyo, avec Minegishi Issui le 29 juin 2004, avec Saito Ichiyo le 12 juillet 2002, avec Issei Ishizaka le 29 juin 2004, et avec des élèves de l'école Seikyodo Ichigenkin le 20 May 2001.

carrière musicale ? D'après Oikawa, l'un des élèves masculins de feu Matsuzaki, puis de Ichiyo, la raison pour laquelle le *ichigenkin* est surtout devenu populaire parmi les femmes doit être cherchée dans le fait que celles-ci disposent de davantage de temps libre [17]. Il est effectivement fort difficile de gagner sa vie en tant que joueur d'*ichigenkin*, à moins d'être un musicien confirmé.

Une des caractéristiques de l'*ichigenkin* est peut-être que ceux qui désirent apprendre à en jouer disent que c'est presque par hasard qu'ils ont été attirés par l'instrument et touchés par ses sonorités ; mais que, lorsqu'ils sont préoccupés ou tristes, le jeu les réconforte. Minegishi Issui raconte qu'elle n'oubliera jamais le moment où son arrière-grand-mère, Matsuzaki, troisième *iemoto,* se mit à jouer le matin du jour de funérailles de son mari défunt [18]. Sur le moment, Minegishi Issui était convaincue qu'une femme endeuillée avait besoin de jouer de cet instrument.

Conclusion

En guise de conclusion, j'aimerais soulever quelques questions susceptibles de guider la recherche à venir. Les études traitant de la musique et du genre, souvent axées sur les rapports de pouvoir entre hommes et femmes, sont-elles pertinentes pour analyser la tradition de l'*ichigenkin* ? Dans quelle mesure et dans quel sens pouvons-nous rapporter cette tradition musicale à l'histoire du Japon et à la société japonaise actuelle ? L'étude du système des *iemoto* revêt ici une importance cruciale en ceci qu'il s'écarte parfois de la hiérarchie traditionnelle dont était empreint l'ordre social. Des femmes ont par exemple pu atteindre un statut social plus élevé grâce à leur apprentissage de l'*ichigenkin* ; des maîtres provenant des classes populaires ont enseigné à des disciples appartenant à la noblesse guerrière ; et certaines femmes avaient le droit d'enseigner aux hommes (Nishiyama 1989 : 188). Lorsque la société japonaise s'est trouvée libérée – du moins en droit – des restrictions imposées par la féodalité et que les classes populaires se sont enrichies, les spécialistes des arts de la scène ont commencé à occuper une place importante dans la société (Nishiyama 1989 : 187-188). Nombre de *iemoto*, dont les élèves étaient presque tous des hommes, ont pu se produire devant un public composé de personnes de rang plus élevé, même s'ils n'appartenaient eux-mêmes qu'à la classe marchande ou à la paysannerie ; dans certains cas, on les considérait, en tant que *iemoto*, comme étant de rang plus élevé que leurs disciples provenant de la noblesse guerrière (Nishiyama 1989 : 188). Plutôt qu'une révolution par la force, on peut y voir une révolution de la vie culturelle ayant de quoi séduire les gens du commun auxquels la musique permettait d'échapper au

---

16 Entretien du 25 juillet 2001.

17 Entretien, le 26 août 2004, à Saitama.

système rigide des quatre classes (guerriers, paysans, artisans et marchands, par ordre décroissant) (Nishiyama 1989: 184).

Un autre champ d'étude fécond a trait à la musique et à la psychologie féminine au sein de la société japonaise. Certaines interprètes d'*ichigenkin* abordent la musique en fonction de la capacité du *ichigenkin* à leur procurer du réconfort lorsqu'elles sont troublées ou tristes. A ce stade, il existe peu d'études sur le rapport entre performance musicale et émotions parmi les femmes japonaises. Que révèle la dimension affective du jeu de l'*ichigenkin* sur la vie des femmes? De quelle manière la musique pour *ichigenkin* offre-t-elle une nouvelle liberté ou, inversement, impose-t-elle de nouvelles contraintes? Bien évidemment, il faut entreprendre des recherches plus approfondies que celle sur laquelle se fonde le présent texte. J'ajouterai que ce type de recherche exige que l'on analyse soigneusement des cas individuels plutôt que de chercher à exposer de grandes théories générales.

Références

FUJIWARA Fuyutsugu
c.840 *Nihonkouki* (*Japanese History*). n.p.

HUGHES David
1993 «Regional Studies: East Asia 2, Japan», in Helen Myers ed.: *Ethnomusicology: Regional Studies and History.* New York/London: Norton & Co.: 345-362.

KIKKAWA Eishi et al.
1983 «Tokushu Josei to Hogaku» (Special Issue: «Women and Traditional Musics of Japan»), in *Kikan Hogaku* (*Journal of Japanese Traditional Music*) 36: 63-83.

KOSKOFF Ellen ed.
1987 *Women and Music in Cross-Cultural Perspectives.* Urbana and Champaign: University of Illinois Press.

MYERS Helen, ed.
1983 *Ethnomusicology: Regional Studies and History.* New York/London: Norton & Co.

NISHIYAMA Matsunosuke
1989 *Nihon no Bi to Dentou* (*Japanese Sense of Beauty and Tradition*). Tokyo: Iwanami-shoten.

ONISHI Kazue
1975 *Ichigenkin Sikyodo Shinpu Kaisetsu* (*An Introduction to the New Notations of the Seikydo Ichigenkin*). Kyoto: n.p.

ROBERTSON Carol E.
1987 «Power and Gender in the Musical Experience», in Ellen Koskoff ed.: *Women and Music in Cross-Cultural Perspectives.* Urbana and Champaign: University of Illinois Press: 225-244.

SEIKYODO
1985 *Sikyodo Ichigenkin Kaisetsu* (*An Introduction to Sikyodo Ichigenkin*). Revised ed. Tokyo: Sansuikai.

Seikyoku Ichigenkin Shirasagi kai
2000 *Hitosuji no Ito wa Nagarete* (*A Flow of the One String*). Kochi : Shirasagikai.

The Seikyodo Ichigenkin School
1994 The program notes of the Seikyodo Ichigenkin Concert at the Boston Conservatory. March 30.

Entretiens

Ishizaka Issei, Tokyo, 5 juillet 2004.
Minegishi Issui, Tokyo, 25 juillet 2001, 29 septembre 2003, 8 avril 2004, 22 juin 2004.
Oikawa Takao, Saitama, 26 août 2004.
Saito Ichiyo, Tokyo, 12 juillet 2002, 8 avril 2004.
Elèves de l'école Seikyodo Ichigenkin, Tokyo, 20 mai 2000.

Résumé Cet article aborde la tradition musicale de la cithare monocorde japonaise appelée *ichigenkin*. Jadis apanage des guerriers, des moines et des lettrés, notamment entre la seconde moitié de l'ère Edo (1603-1868) et le début de l'ère Meiji (1868-1912), le jeu de cet instrument est, à présent, assuré et développé principalement par des femmes. L'article offre un traitement préliminaire des questions suivantes : de quelle manière et pour quelle raison les femmes se substituent aux hommes dans l'art de l'*ichigenkin* en ce moment particulier de l'histoire ; et que ce signifie ce glissement pour la musique de l'*ichigenkin* ? Après une brève description de l'histoire de l'*ichigenkin*, l'auteur nous permet de découvrir l'une de ses interprètes contemporaines. Elle explore en outre la manière dont se crée une tradition nouvelle bien que toujours fondée sur l'esprit originel de l'instrument, tout en évoquant le rôle d'interprètes masculins dans ce processus.

Deux artistes coréennes

Contribution à l'histoire des arts de la scène en Corée[1]

Ilwoo Park

Le présent article explore les changements affectant le rôle et le statut des interprètes professionnelles des arts de la scène traditionnels en Corée, notamment dans la transmission de leur répertoire. Il s'intéresse en particulier à Kim Suak (née en 1926) et à Shim Hwayeong (née en 1913). Considérées comme les dernières artistes professionnelles ou semi-professionnelles de la première génération[2], toutes deux ont reçu une éducation formelle dans les années 1930, voire antérieurement. Leur statut actuel de « porteuses de la culture » révèle une trajectoire et un répertoire étroitement liés aux principales transformations sociales et historiques ayant marqué la Corée tout au long du XX^{e} siècle. Or, Kim et Shin ont connu une destinée assez différente en termes de carrière et de reconnaissance artistique. Kim a su renouveler et élargir de son propre chef son répertoire de danse, en l'occurrence la danse *gyobang gutgeori* de Jinjiu et la « musique de bouche » *gueum*. Pour sa part, Shim est restée à l'écart du monde du spectacle et s'est consacrée à la vie d'intérieur. Une telle différence est d'ailleurs fréquente parmi les artistes coréennes.

---

1 Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

2 L'âge doit être considéré ici en fonction de la continuité des arts traditionnels de la scène au fil des générations. Dans le présent article, les critères liés à l'écart générationnel relèvent des processus d'apprentissage dans le cadre d'événements sociaux plutôt que de faits biologiques. La première génération s'étale sur trois périodes : de la domination japonaise au présent, en passant par l'instauration de la Corée moderne, soit quelque soixante-dix années marquées par les exploits d'une poignée de chanteuses, musiciennes et danseuses accomplies dont la plupart ont reçu le titre de « trésors humains ». La troisième génération comprend quelques artistes actives dans le monde du spectacle, formées aux beaux-arts ou dans des académies – éducation reçue selon une méthode d'encadrement ou sur la base de transcriptions. Leur mode de performance se déploie dans une variété de situations, y compris la musique fusion à l'ère de la globalisation. La deuxième génération, forte des styles hérités de la première génération, est la plus active en termes de performance aussi bien que de carrière d'enseignement.

La carrière de Kim illustre une demarche visant à transmettre et à élargir un répertoire et un style donnés en vue de les adapter à la scène. Quant au cas de Shin, il montre que certaines artistes ont subi des contraintes et des préjugés d'ordre social, les forçant à abandonner leur carrière. Il met ainsi en évidence la manière dont les pressions sociales peuvent faire obstacle à une carrière professionnelle.

En Corée, l'existence d'artistes professionnelles est attestée depuis le X^e siècle[3]. Ayant suivi un apprentissage rigoureux, à la fois théorique et pratique, soit à la cour, soit dans des institutions nationales[4] ou privées, ces interprètes ont toujours joué un rôle significatif dans les arts de la scène. A la suite d'événements survenus dans la première moitié du XX^e siècle, les artistes professionnelles appelées *gisaeng* ont été montrées du doigt en raison de l'ambivalence de leur statut au sein de la société coréenne traditionnelle. Jadis, elles étaient des fonctionnaires ayant pour tâche d'animer les festivités organisées à la cour et de divertir les élites masculines. Depuis les années 1960, sous l'effet de l'instauration, par le Gouvernement coréen, du système des « trésors humains » en vue de la sauvegarde du patrimoine culturel intangible, leur rôle a été redéfini, et elles sont désormais considérées comme des « porteuses de la culture », chargées de préserver et de transmettre certains répertoires traditionnels.

En dépit de la grande qualité de leur travail, les femmes artistes ont été victimes de préjugés et de discrimination. On ne les prenait pas au sérieux et on négligeait leur contribution à la musique coréenne, et ceci même dans le domaine des études féminines. Les femmes artistes elles-mêmes ne leur accordaient d'ailleurs pas non plus une grande importance[5].

---

3 D'une manière générale, il existe deux catégories d'interprètes femmes en Corée. La première regroupe des interprètes professionnelles ou semi-professionnelles pratiquant dans divers contextes: telles les femmes chamanes officiant lors des cérémonies autochtones appelées *mudang* (conjuguant chamanisme, incantations, danses et rites de guérison), ou encore les *gwangi* ou *gisaeng* auxquelles est consacrée le présent article. La seconde catégorie pratique en amateur une musique qualifiée de *naebang*, c'est-à-dire, littéralement, une musique jouée dans une pièce située à l'intérieur de la maison ; elle regroupe pour la plupart des épouses de militaires de haut rang.

4 A présent, l'éducation en matière de musique, de chant et de danse classiques et de cour se poursuit dans le cadre du *Gungnipgugakwon* ou Centre national des arts du spectacle traditionnels de Corée.

5 Signalons cependant quelques références bibliographiques utiles. Dans une étude ayant fait date, Yi Neunghwa traite de l'histoire et du mode d'organisation des *gisaeng* et propose un système de classification de leur travail (Yi 1927). Par la suite, Lee Byong Won (1979) a établi l'historique de leurs activités. Plus récemment encore, Kwon Doheui a étudié les performances et le répertoire des *gisaeng* en se servant d'enregistrements phonographiques (Kwon 2000, 2001). Une chercheuse japonaise a entrepris une comparaison entre les *gisaeng* et leur équivalent japonais (Minato 2000). A Kim Jongsu (2001), nous devons une étude du système *yeoak*, tandis que Kim Jeongnyeo (1988) nous livre une étude du *gweonbeon* liée à l'histoire des danses *gyobang*. D'autres ouvrages sont le fait de chercheurs étrangers, dont un sur le genre et le système des trésors humains depuis les années 1960 (Howard 1993) et un autre à caractère historique sur le mouvement *changguk* constitué par des chanteuses professionnelles (Killick 1998). Il existe aussi quelques biographies extraites de conversations fragmentaires, consacrées le plus souvent à des chanteuses de *pansori* (chants narratifs interprétés par une soliste sur l'accompagnement du tambour).

En nous intéressant à l'histoire de vie de Kim et de Shim, deux danseuses âgées respectivement de près de 80 et de plus de 90 ans, nous cherchons à poser le problème du corps en tant qu'espace où coexistent des significations culturelles et des structures biologiques. Le corps, spécialement le corps voué au spectacle, est abordé par le public comme un lieu de perception et d'interprétation, où sont mis en scène des discours relatifs aux représentations sociales et au pouvoir. Le corps est soumis au passage du temps et donc historiquement constitué. En tant que tel, il est ouvert à l'interprétation, à l'ordre, au conditionnement social, en même temps qu'à la conscience naturelle et aux rites liés au cycle de la vie. Merleau-Ponty (1962: 18) se réfère au «corps vécu» pour décrire la façon dont je suis au monde et, inversement, celle dont autrui me perçoit.

Le contexte historique

En Corée, les interprètes professionnelles des arts traditionnels de la scène ont résisté au temps et, dans bien des cas, aux mutations historiques. Elles ont assumé leurs tâches sous l'égide des institutions qui les ont formées et inspirées – rôle lui-même sujet au changement, sans parler de la transformation du statut de ces artistes comme du caractère et des attentes de leur public.

L'évolution des institutions vouées à la formation des artistes professionnelles a connu trois étapes. La première, s'étendant du X^{e} siècle à 1908, renvoie au système *yeoak* et à deux types d'institutions, les *jangakwon*, placés sous l'égide de la cour, et les *gyobangcheong*, à caractère régional. La deuxième étape est marquée par les *gweonbeon* (1908-1945), à caractère privé, tandis que la troisième, de 1910 à nos jours, est celle du *Gungnipgugakwon*[6], soutenu par l'Etat. Les appellations réservées aux artistes femmes ont également changé en fonction des institutions dans lesquelles elles ont été formées: les *gwangi* ou *gisaeng*[7] se produisaient collectivement lors des fêtes nationales et des banquets à la cour, ainsi qu'aux festivités appelées *gyobangcheong*, organisées par les gouvernements régionaux. Les *gisaeng* formées dans les *gweonbeon* se produisaient individuellement dans des restaurants chics appelés *yojeong*, fréquentés par l'élite et les hommes riches et influents. Quant à leur répertoire, qui dépendait des contextes de jeu, il comprenait des genres vocaux ou dansés classiques, liés ou non à la vie de cour, ainsi que des répertoires populaires.

---

6 Centre national des arts traditionnels du spectacle de Corée, appelé *Yiwangjikaakso* (Centre de formation en musique de la cour) sous l'occupation japonaise (1910-1945).

7 La première référence aux *gisaeng* remonte à Yi Neunghwa (1927) qui en distingue trois rangs, soit, par ordre décroissant d'importance, les *ilpae* qui étaient aussi infirmières et médecins, les *ipae* et les *sampae*.

La première partie du XX[e] siècle représente une période de transition pour les interprètes professionnelles, au fur et à mesure qu'elles s'éloignent du mode de vie traditionnel pour s'intégrer à la société contemporaine. Entre 1910 et 1945, la Corée était colonisée par le Japon. A la suite de l'abolition du système des *gwangi*, celles-ci s'organisent en créant des associations appelées *gweonbeon*, dont il importe de retracer les origines afin de comprendre la trajectoire formative d'interprètes professionnelles comme Kim et Shim.

C'est une période de floraison de genres traditionnels dans lesquels les femmes ont joué un rôle particulièrement actif. De nombreuses chanteuses et interprètes accomplies parviennent à jeter un pont entre tradition et modernité. Nombre d'entre elles doivent leur succès à la technologie et aux médias de l'époque, comme en témoigne la quantité d'enregistrements commerciaux réalisés dans les années 1920 et 1930. A cette époque, les artistes femmes se produisent en divers lieux, dont le théâtre musical (*changgeuk*), les studios d'enregistrement, la radio et les tournées à l'étranger. Par conséquent, plusieurs femmes, qu'elles se produisent dans un cadre privé ou sur scène, deviennent de véritables vedettes.

Une nouvelle époque pour les arts traditionnels de la scène débute dans les années 1960, avec l'instauration du système des « Trésors humains » par le Gouvernement coréen en vue de la sauvegarde et de la transmission des répertoires et des styles traditionnels. En vertu de ce système, les interprètes féminines ayant su préserver tel ou tel répertoire ou style de performance se voient décerner des titres honorifiques. Le système des Trésors humains est largement motivé par la crainte de voir disparaître des arts intangibles sous l'emprise d'une éducation et d'une vie de type occidental, en même temps que par une volonté de faire pièce aux préjugés que la société avait à l'égard des artistes femmes.

Le système des *gwangi* (X[e] siècle-1908)

Les arts de la scène ont toujours joué un rôle fondamental dans la sociabilité et le maintien de l'ordre social, tout en assurant la pérennité des cérémonies nationales et des rites associés au cycle de la vie. Le chant, la danse et la musique étaient regroupés dans un système appelé *yeoak* (littéralement : étiquette morale et arts), concept soutenu par l'idéologie socio-politique de la dynastie des Joseon (1392-1910). Le statut ambigu des femmes artistes reflète le système patriarcal prévalant à l'époque. La dynastie des Joseon avait maintenu un code moral strict, tout en favorisant une stratification sociale rigide d'inspiration confucianiste. Les rôles dévolus aux hommes et aux femmes sont clairement différenciés. Ainsi les femmes, auxquelles on barre tout accès à l'éducation supérieure, sont confinées à la vie d'intérieur, bien qu'elles soient encouragées à pratiquer la musique, la danse et la poésie à titre de passe-temps.

Les femmes des classes inférieures ont, quant à elles, la possibilité de faire un apprentissage plus sérieux de ces genres artistiques. En tant qu'artistes, elles sont libres de fréquenter les hommes, mais elles sont aussi maintenues au rang le plus bas, celui de *cheonmin*, un terme qui implique notamment qu'elles n'ont que le droit d'être les concubines d'hommes riches appartenant aux classes supérieures, non de se marier avec eux. Pour entamer une carrière professionnelle, la jeune fille doit apprendre l'étiquette de la cour et diverses formes d'art, dans le cadre d'une institution royale appelée *jangakwon*. La fille ainsi formée reçoit ensuite le statut de *gwangi* (artiste professionnelle dépendant de la cour). A ce titre, elle se produit lors de diverses manifestations de cour. Certaines *gwangi* sont aussi formées comme infirmières ou médecins, et sont alors appelées *yakbang gisaeng*. A la cour, les femmes artistes assument ainsi divers rôles. Elles participent en outre aux réjouissances organisées par les gouvernements régionaux (*gyobangcheong*), lors desquelles on les appelle *gyobang gisaeng ;* à ces occasions, elles dansent par exemple le *gyobang-mu*, que Kim Suak avait d'ailleurs appris. Les répertoires transmis par le système des *yeoak* comprennent notamment les *jeongjae* (danses et chants interprétés devant le roi) et le jeu de la cithare à douze cordes *gayageum*. Il est par ailleurs socialement accepté que les *gwangi* divertissent les soldats par leurs danses et leur musique. Dans l'ensemble, ces artistes sont traitées comme des fonctionnaires et reçoivent un salaire minime. Elles peuvent exercer leur métier jusqu'à l'âge de 30 ans, après quoi elles sont contraintes de chercher un emploi en dehors de la cour.

Les *gweonbeon* sous le règne japonais (1908-1945)

Le rôle des *gweonbeon* est important dans la mesure où les interprètes femmes, tout comme les chanteuses de *pansori* ayant dépassé 70 ans, ont reçu leur éducation dans ce type d'institution, soit dans la capitale, soit en province. Parmi les informateurs à ce sujet figurent des maîtres de chant, comme en témoigne l'expérience de Shim Hwayeong au *Cheongjin Gweonbeon* dans les années 1930 et 1940. Mais il s'agit là néanmoins d'un sujet quelque peu tabou en Corée, car il subsiste une perception négative de ces institutions, tout comme des artistes qui en sont issues.

Les *jangakwon* royaux et les *gyobangcheong* provinciaux sont abolis en 1905, peu avant l'occupation japonaise. En 1908, le système des *yeoak* et le statut des *gwangi* sont à leur tour supprimés, si bien que les interprètes femmes se voient dépourvues de lieux où se produire et donc de gagner leur vie. Mais à l'initiative d'artistes entreprenantes inspirées par l'exemple des écoles de geishas au Japon, des institutions de droit privé appelées *gisaeng* ou *yegi johap* (école de *gisaeng*) voient le jour. En 1908, celles-ci deviennent les *gweonbeon* (littéralement :

« alternance de volume et de rotation »). Calquée sur son équivalent japonais, cette institution remplit une fonction similaire à celle du système des *yeoak* dans la formation des professionnelles du spectacle.

Le lieu où les filles apprennent la musique vocale est à l'origine le *yeoak*. En 1911, il devint le *Joseon Jeong'ak Jeonseupso* (Institut pour le chant classique coréen), basé à Séoul. En 1914, Ha Gyu-il (1867-1937), un militaire de haut rang, lui-même un pionnier et un chanteur renommé du *gagok,* rebaptise son institut *gweonbeon*, l'appelant d'abord *Daejeong Gweonbeon*. En 1924, il crée le *Joseon Gweonbeon*. Ha Gyu-il est aussi celui qui, dans le cadre du *gweonbeon*, transforme le système de la *yubugi* ou « *gisaeng* ayant un époux » en *mubugi*, c 'est-à-dire en « *gisaeng* sans époux ».

La transmission du répertoire au *gweonbeon*

L'« Anthologie des beautés coréennes » (*Joseonmiinbogam*) compilée en 1918 offre un aperçu fascinant de l'univers des *gweonbeon* (Aoyagi 1948). Cette source contient des registres de *gisaeng* et fournit des informations sur de jeunes artistes, comprenant des photos, ainsi que sur leur âge, leur petit nom, leurs date et lieu de naissance, leur formation et leur spécialisation. La plupart des artistes figurant dans l'anthologie sont rattachées à des *gweonbeon* à Hanseong, à Daejeong, à Hannam et à Gyeonghwa dans la région de Séoul.

Les filles, dont l'âge varie entre 13 et 24 ans, pratiquent divers genres. Par exemple, le Hanseong Gweonbeon dresse une liste de cent cinquante interprètes versées dans l'art du chant lyrique, comme *sijo*, *gasa, wugyemyeon* et *wujo*. On trouve également des références aux chansons populaires et aux *japga* (catégorie hétéroclite réunissant les chansons interprétées par des musiciennes professionnelles) de diverses régions, aux *yo* (chansons de l'Ouest) et aux *haengga* (chansons populaires et chansons japonaises modernes). Avec l'extension du phonographe dans les années 1920 et 1930, ce sont surtout les genres vocaux populaires connus sous le nom de « chansons des *gisaeng* » qui gagnent en célébrité. Mais de nombreuses chanteuses accomplies (*myeongchang*) considèrent ces chansons comme de moindre valeur et refusent de les inclure à leur répertoire.

Etonnamment, les *gweonbeon* de la région de Séoul ne transmettent pas de répertoire de *pansori*, un genre fort apprécié de la musique vocale, contrairement à ceux de Jeolla, en Corée méridionale – lieu d'origine du *pansori* – où l'on trouve des genres populaires comme *Chunhyangga*, *Shimcheongga*, etc. L'apprentissage du *pansori* exige de trois à quatre ans d'étude intensive auprès d'un maître. Il existe des *pansori* qui ne peuvent être chantés qu'à l'air libre ou dans un hall. Certains publics préfèrent les chansons populaires plus courtes, telles les *gasa* et *sijo* que pratiquent Kim et Shim.

Parmi les instruments le plus souvent étudiés par les filles, il y a la cithare à cordes frappées (*yanggeum*), la cithare à six cordes pincées (*geomun'go*), la cithare à douze cordes (*gayageum*) et le luth japonais à quatre cordes appelé *samisen*. Quant aux danses, il en existe différents genres de cour exécutés en solo, appelés *chunaengmu* en *jeongjaemu*, ainsi que les danses de l'épée (*geommu*) exécutées en groupe et les danses bouddhiques *seungmu* en *gyobangmu*. D'autres répertoires populaires dansés sont des adaptations des traditions de la cour et de celle de la danse *gyobang*. L'enseignement couvre également la langue coréenne, la peinture orientale, la calligraphie et l'arithmétique, ainsi que l'apprentissage de l'étiquette: comment marcher, se tenir debout, s'asseoir..., comme l'ont appris Kim and Shim.

L'éducation au sein des *gweonbeon* s'étale sur quatre ans. Chaque élève a son propre logement. Shim m'a raconté que les filles n'étaient pas astreintes aux tâches ménagères car leurs mains devaient être en parfait état pour les performances. L'anthologie du *Joseonmiinbogam* nous apprend également que chaque fille maîtrise en proportion égale la musique instrumentale, le chant et la danse. A ce sujet, Kim et Shim parlent de «l'unicité de l'art». Les professeurs des *gweonbeon* sont originaires de diverses régions, chacune enseignant son propre style.

Les *gweonbeon* ont pour fonction principale d'obtenir le soutien financier des diplômées une fois qu'elles commencent à se produire dans des restaurants chics appelés *yojeong*, ainsi qu'à l'occasion de célébrations publiques ou de fêtes privées. De cette manière, le *gweonbeon* se mue en agence servant d'intermédiaire entre une fille inscrite et un client riche, avec l'accord des parents. Tous les *gweonbeon* fonctionnent de la même manière. D'après Shim, le client consulte un répertoire d'artistes indiquant leurs principales spécialités. Puis on fait chercher la personne choisie, qui se rend au restaurant en pousse-pousse, mode de transport considéré comme une marque de rang social. D'après Shim, la plupart des restaurants étaient dotés d'un lieu de spectacle, soit une grande pièce, soit une chambre plus petite tapissée de soie (appelée «chambre de soie»). L'artiste fournit la prestation demandée par le client. En échange, elle reçoit un cachet mensuel appelé *noreumchae*, dont le *gweonbeon* retient 10% pour couvrir ses dépenses. Shim raconte que dans les années 1930, elle gagnait 1 won 50 jeon par heure.

Dans les années 1930 et 1940, la Corée traverse une période de modernisation. En conséquence, les artistes professionnelles se mettent à apprendre le japonais et les chansons occidentales. Les photographies de *gweonbeon* montrent que certaines femmes adoptent des vêtements et des coiffures à l'occidentale, portent des lunettes et un parasol. Quelques-unes deviennent des modèles pour celles qui recherchent une plus grande liberté tout en préservant la tradition. Par ailleurs, elles complètent le répertoire chanté traditionnel par des chansons populaires et étrangères. Néanmoins, la société continue à les considérer avec un certain dédain.

Le *gweonbeon*, une agence pour chanteuses et danseuses

A cette époque, de nombreuses artistes de talent résident dans la région de Séoul. Si une femme réussit à se trouver un bienfaiteur, elle a la possibilité d'enregistrer une partie de son répertoire (par exemple sur les labels Victor, Shinnara, Okay, Columbia). Un certain nombre d'entre elles deviennent de véritables vedettes, se produisent à la Radio Gyeongseong (1927) et partent même en tournée aux Etats-Unis et au Japon. Ainsi les *gweonbeon* deviennent-ils les lieux dont émanent les meilleures chanteuses, en particulier dans le genre populaire du *pansori*.

Pour les filles, les *gweonbeon* présentent des avantages économiques et artistiques. Aux filles des milieux pauvres, ils donnent la possibilité d'apprendre un métier et de gagner ainsi de l'argent pour aider leur famille. Ils leur permettent également d'améliorer leur statut en devenant *myeongchang*. De cette manière, les *gweonbeon* se transforment en académies ou en centres de formation pour les professionnelles du spectacle, qui se produisent de préférence dans le cadre privé des restaurants appelés *yojeong*, et ce jusqu'à l'indépendance (1945), voire même au-delà. Plus tard, dans les années 1960, certaines d'entre elles bénéficient d'une reconnaissance particulière en étant nommées « Trésors culturels humains ».

Dès 1945, sous l'effet de l'abolition des *gweonbeon*, de nombreuses artistes célèbres se retrouvent sans public ni lieu où se produire. Quelques-unes se tournent alors vers le théâtre musical commercial appelé *changgeuk*. En 1953, elles créent la Troupe féminine de théâtre musical, *Yeoseonggeukgeudan*, qui donne aux diplômées des *gweonbeon* la possibilité d'élargir leur répertoire, en même temps qu'un minimum de sécurité économique. Certaines chanteuses créent de nouveaux spectacles basés sur le chant et la danse traditionnels, créations influencées par le *kyeongeuk* chinois et le *kabuki* japonais, genres dramatiques fort appréciés dans leur pays d'origine. On trouve même des adaptations d'opéras occidentaux comme *La Bohème*. Prospère jusqu'à la Guerre civile de 1950, l'institution du *changgeuk* va ensuite décliner, faute de savoir se renouveler. Avec l'apparition du cinéma et d'autres développements dans le domaine de la culture populaire, elle finira par disparaître, obligeant les interprètes, une fois de plus, à réinventer leur art.

Les artistes contemporaines (dès 1950)

Contrairement aux interprètes de la première génération, celles de la deuxième génération se spécialisent davantage en tant que chanteuses, instrumentistes ou danseuses. Grâce aux concours, elles ont plus souvent l'occasion de viser une carrière professionnelle. Dès les années 1950, le processus d'occidentalisation et d'industrialisation commence à se fair sentir dans la vie coréenne. A l'ancienne structure villageoise se substitue le « mouvement pour les villages nouveaux » ou

saemmaeulungdong. Pour contrecarrer le processus d'érosion de la culture traditionnelle ainsi initié, le Gouvernement crée le système des « trésors humains » qui, entre autres, vise à la sauvegarde de l'ancienne musique de cour (*jeong'ak*) en vue de la promotion d'une identité nationale. Selon le système mis en place, certaines détentrices de titres sont chargées de transmettre leur savoir aux jeunes générations, ce qui leur assure un nombre garanti de disciples et leur confère un statut social élevé. Dans les années 1990, des genres ou styles locaux sont admis et font l'objet d'une promotion. De nombreuses artistes deviennent célèbres grâce à des apparitions à la télévision nationale. Pour renouer avec le *jangakwon* de l'ère des Joseon, on fonde le *Jangakgwa* du *Gungnipgugakwon*. Ce Centre représente des artistes et gère des lieux de spectacle. Son directeur, Yun Yi-geun, cherche à présenter hommes et femmes en nombre égal. La plupart des artistes femmes sont âgées entre 30 et 50 ans. Leur statut est celui de fonctionnaires, avec obligation de partir à la retraite à 60 ans (Yun Yi-geun, communication personnelle, 2004).

Si l'on excepte ces interprètes privilégiées, on constate que de nombreuses autres femmes sont découragées de monter sur scène en raison de l'attitude que la société a envers elles. Contraintes à la vie d'intérieur, elles dispensent souvent un enseignement privé ou animent des mariages et des anniversaires. Par ailleurs, elles se produisent avec des amies lors de fêtes privées appelées *pungnyu* (terme se référant au « plaisir de réciter des poèmes ou d'interpréter des chansons dans un cadre naturel » ou une « séance de musique de chambre »). Certaines musiciennes, restées inactives pendant des années, sont encouragées à se produire à nouveau une fois devenues veuves.

Deux artistes femmes

Les danseuses professionnelles Kim Suak (née en 1926) et Shim Hwayeong (née en 1913) incarnent la tradition des arts de la scène, respectivement de Jinju et de Seosan. Toutes deux « porteuses culturelles » de la tradition, elles n'en diffèrent pas moins considérablement du point de vue de leurs activités artistiques et du statut social dont elles jouissent. Cette différence tient non seulement à la diversité de leur origine, mais encore à leur manière d'affronter les préjugés que la société avait à leur égard. Kim est depuis longtemps célèbre pour la danse *gyobang gutgeori* de Jinju et la « musique de bouche » *gueum*. Quant à Shim, c'est depuis peu qu'elle bénéficie d'une reconnaissance en tant qu'interprète des chants *seungmu* et *gyeongseodo*. Mais les deux femmes partagent un prestige considérable en tant que Trésors culturels régionaux des genres dansés. Formées toutes deux au cours des années 1930 dans des *gweonbeon*, elles peuvent faire valoir une éducation musicale approfondie, qui remonte à un ancien héritage, si bien qu'elles sont au fait des techniques traditionnelles d'apprentissage et des styles de cette institution historique.

Kim Suak (née en 1926)

En 2004, Kim Suak se produit dans la salle comble du *Gungnipgugakwon Yeakdang* avec sept autres danseuses de renom. Malgré son arthrite et son opération à la hanche, elle est fortement applaudie pour sa danse *gyobang*. Elle suscite un énorme « pathos » en tombant à genoux avec beaucoup de grâce (fig. 2). Accompagnée par le joueur de *janggu* (tambour en sablier), elle épouse le rythme du *shinmyeong* (terme signifiant « plaisir », voire « acquisition de la sagesse et de la vérité par le développement du torse » ; fig. 3). Par la suite, elle développe avec le *janggu* sa fameuse musique de bouche *gueum*.

Kim peut être considérée comme l'authentique héritière des danses *gyobang*, jadis l'un des principaux répertoires enseignés au *gweonbeon* en début de formation. Dès l'âge de 5 ans, elle apprend la danse et la musique vocale, notamment les *pansori*, mais aussi la musique de chambre *pungnyu* et le chant classique *jeong'ak*, ainsi que le jeu des cithares *yanggeum* et *gayageum*. Le maître Yu Seongjun lui enseigne les chants *sori*, en échange de quoi elle a la charge de lui préparer ses repas. En 1936, Kim intègre le célèbre *Jinju Gweonbeon*, dont la renommée n'a d'égale que celle des académies de Seoul et de Pyeongyang. Elle y suit un enseignement formel de musique vocale et de danses comme le *gutgeori* et le *sogo* auprès d'une artiste de renom.

Son maître est Madame Choi Wanja (1892-1969), considérée comme la dernière *gwangi* éduquée dans un *gyobangcheong* à s'être produite devant le roi de Gojong, avant l'abolition du Gyobangcheong de Jinju en 1910. Pendant son séjour au *gweobeon*, Kim apprend plusieurs danses *gyobang*, y compris la danse d'épée de Jinju, les danses *salpuri* et *deotboigi*, et la danse en solo *ipchum*, toutes issues de répertoires populaires. Cinquante ans plus tard, Kim est saluée – en compagnie de trois autres danseuses – pour son interprétation de la danse d'épée n° 12 de Jinju (la version de Choi Wanja), qui lui vaut le titre de *yeneungboyuja* (« tenante de l'art »). Actuellement, elle anime des ateliers réguliers de danse dans le cadre de l'Université de Jinju.

Pendant les guerres du XVI^{e} siècle, Jinju servait de forteresse et de quartier-général à l'armée. Grâce à l'environnement militaire, la culture des *gyobang* fleurissait, puisqu'il offrait des occasions et des lieux où organiser des banquets et des cérémonies. En 1593, à la suite de la deuxième bataille de la forteresse de Jinju, Nongae, une célèbre *gisaeng*, se suicida avec un amiral japonais en se jetant dans les eaux du Nan. Depuis lors, les *gwangi* exécutent la danse de l'épée de Jinju en sa mémoire. En 1946, ce rite est réanimé et devient la base du festival de Gaecheon, qui se déroule chaque année en octobre ; il a souvent été organisé par Kim Suak, qui s'y produit également.

La tradition des danses *gyobang*, qui remonte à l'ère des Goryeo (918-1392), se rattache aux *gyobangcheong* et à la cour. Kim en a créé une version qui recourt à certains mouvements typiques (*chumsawi*) et à une forme plus rythmée

du chant en *gutgeori jangdan*. Cette danse exprime quelques éléments caractéristiques de la danse coréenne : *han* (languissement), *heung* (réjouissance), *mat* (goût) et *tae* (bonne posture). C'est en 1977 à Séoul que la version élaborée par Kim est présentée en primeur par son disciple masculin Song Hwayeong. On lui attribue l'appellation « danse *gyobang gutgeori* de Jinju », celle-ci étant en fait une combinaison de deux types de danses, soit *gutgeori* et *sogo* exécutés dans le style *gyobang* transmis par Choi Wanja. La danse *sogo* est elle-même influencée par la musique paysanne *nong'ak* de la région de Jinju. On l'interprète à la manière dite *jajin gutgeori jangdan*, le terme *jangdan* signifiant « long et bref » en référence au tempo. Il s'agit donc d'une fusion entre la danse de cour et la danse populaire.

La version de Kim comporte une série de mouvements uniques. Tel est le cas de *meori-sawi*, où la danseuse fait pivoter son bras autour de la tête ; ou encore de *geodeurang-sawi*, où elle replie un bras au-dessus de l'épaule tandis qu'elle entoure son corps de l'autre bras en faisant pivoter les poignets et en exécutant des mouvements latéraux des mains loin du visage. Un autre mouvement, *ipchum-sawi*, implique une sorte de battement des mains.

Kim aime à insister auprès des participants à ses ateliers qu'il faut « user d'énergie et de force lorsqu'on bouge les membres supérieurs, et que les mouvements doivent être souples mais soutenus ; il ne faut pas s'y prendre à la légère ». Elle dit aussi : « Si, pendant la danse, les mains restent trop proches des oreilles, il y a une certaine lourdeur dans le mouvement. Il faut donc faire pivoter les poignets avec des gestes dirigés vers l'extérieur, loin des oreilles ». On voit ainsi comment elle cherche à se mouvoir avec grâce et dignité, à la différence des évolutions sensuelles recherchées par les danseuses du passé. Selon une description de la danse *gyobang*, « la danseuse utilise ses membres à la manière d'une contorsionniste ; particulièrement remarquables sont les mouvements des épaules, de même que la rotation exquise des poignets » (Jinju Bburi 2003 : 80). Quant à la danse *sogo*, elle commence par un mouvement de transition lorsque la danseuse tombe subitement à genoux pour évoquer tout le chagrin véhiculé par la danse (fig. 2).

Du point de vue rythmique, la danse *gyobang gutgeori* de Jinju se déroule sur un mètre à quatre temps subdivisés en trois, équivalant au 12/8 typique de la danse coréenne. La danse commence par des mouvements des membres, sur le rythme *jajinmori jangdan*, légèrement plus rapide que la danse *gutgeori* exécutée au rythme du tambour *sogo*. La danse est accompagnée par un ensemble musical appelé *samhyeonyukgak*, comprenant deux hautbois en bambou (*piri*), une flûte de bambou verticale (*daegum*), une cithare à sept cordes frottées par un archet (*ajaeng*) ou une vièle-sur-pique à deux cordes (*haegeum*), ainsi qu'un tambour et un tambour-sablier *janggu*. En 1997, Kim reçoit le titre de *yeneungboyuja* pour la danse *gyobang gutgeori* n° 21 de Jinju.

D'après Yi Han-soon (2002 : 8), la danse est habituellement accompagnée par une chanteuse de *pansori*. D'une manière générale, la danse sur accompagnement vocal n'est pas très répandue dans la tradition coréenne. Or, la voix apporte

Fig. 1 : *ipchum-sawi* .

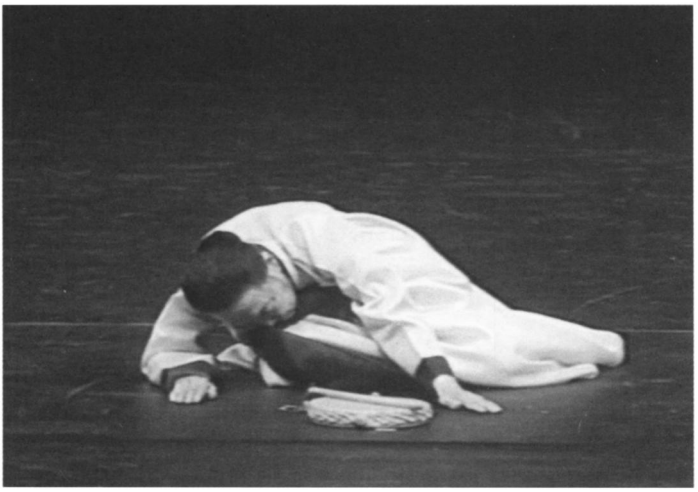


Fig. 2 : La transition vers la danse *sogo ;* ce mouvement évoque un pathos qui se transforme cependant en joie vers la fin de la danse.

Fig. 3 : Kim interagit avec les musiciens après la danse.

non seulement du rythme, mais aussi de l'émotion à la danse. Cette relation étroite entre la danse et le chant du *pansori* reflète l'irrégularité des rythmes et des mouvements corporels. Certains termes utilisés dans les *jangdan* du *pansori* se référant aux levées ou aux syncopes ont été adaptés aux mouvements du corps. Les pas de la danse *gyobang gutgeori* fournissent un contraste et un équilibre subtils entre les pulsations régulières de la danse et l'irrégularité de la respiration. Des termes comme *ingeogeori* («trois pas sur une respiration arrêtée») ou encore *wanjageoreum* (une manière de se déplacer comme sur une grille), servent de figures alternatives de mouvement.

Kim Suak était très appréciée pour son interprétation du *gueum*. Consciemment ou non, elle a intégré cet élément vocal à sa version de la danse. Bien que sa performance soit dépourvue d'accompagnement vocal, elle utilise sa propre musique de bouche *gueum* lorsqu'elle joue du tambour *janggu* lors de ses ateliers. Dès lors, le public a commencé à considérer sa musique de bouche rythmée – devenue plus populaire que la danse elle-même – comme un genre indépendant de la danse. Kim est particulièrement célèbre pour les syllabes qu'elle insère dans certains rythmes *jangdan*, tels que *gutgeori*, *salpuri* et *taryeong jangdan*.

En Corée, le terme ancien de *gueum* se réfère à l'apprentissage d'un instrument. Il existe trois manières d'enseigner une pièce musicale par le recours au *gueum*. La première se sert de sons vocaux pour rappeler les intonations musicales; la deuxième indique des timbres ainsi que des techniques instrumentales liées au doigté, à la manière de pincer ou de gratter les cordes, aux *nonghyeon*, c'est-à-dire aux diverses manières de faire vibrer les cordes, aux ornements et aux mouvements corporels; la troisième se réfère à la hauteur des sons et aux cadences (*cf.* Yi Bo-hyong 1997: 21). Kim combine toutes les trois, son talent particulier consistant à rattacher chaque syllabe à une note en recourant à une technique respiratoire particulière, les voyelles marquant une levée, de sorte que le rythme tombe entre les mesures. Le *gueum* de Kim Suak est caractérisé par une sorte de fluidité rythmique; elle enseigne les *jangdan* aux danseuses sur la base de mouvements rythmiques.

Sa formation authentique et solide en chant et en danse lui a permis de raviver la tradition de la danse régionale. Ainsi par exemple elle a intégré la danse *gutgeori* à la danse *gyobang*, une innovation largement acceptée de nos jours. Par ailleurs, le *gueum* est associé à présent à son genre vocal unique.

Kim s'est mariée en 1944 et a interrompu sa carrière artistique pendant quelque temps pour se consacrer à sa famille. Mais elle a rapidement rejoint le théâtre musical *changgeuk*. Mis à part un bref séjour à Mokpo (Jeollanamdo) dans les années 1950, elle a toujours vécu dans sa ville natale. Elle est donc un véritable modèle de l'artiste régionale.

Shim Hwayeong (née en 1913)

C'est en 2000 que Shim Hwayeong[8] est nommée «tenante de l'art» (*yeneung-boyuja*) du Trésor culturel intangible n° 27 de Chungcheongnamdo grâce à sa performance de la danse bouddhique *seungmu*. Depuis lors, elle enseigne cette danse à des personnes qui, pour la plupart, pratiquent la danse en amateur. Elle gagne sa vie et parvient à couvrir ses dépenses en enseignant le *seungmu*, le gouvernement lui fournissant par ailleurs un local gratuit pour ses leçons. Elle parle de sa déception face au manque de soutien et d'appréciation des genres traditionnels de Corée. Ayant connu une vie turbulente, elle ressent maintenant le besoin de transmettre le *seungmu* aux jeunes générations. Contrairement à Kim, Shim n'a pas pu développer librement son potentiel artistique en raison des préjugés et des circonstances de sa vie.

Shim est née à Séoul, mais sa famille déménage plusieurs fois avant de se fixer à Seosan, d'où elle est originaire. A ce moment-là, Shim a 18 ans. Son père, Shim Jeongsun (1873-1937), est un artiste professionnel spécialiste du *gayageum* et du *pansori junggoje* de la région de Chungcheong, qui exerce son métier jusque vers 1920. Shim a l'habitude d'écouter son frère jouer de la musique à la maison. Elle étudie aussi la littérature coréenne, japonaise et chinoise. A l'âge de 18 ans, elle commence une éducation artistique formelle, d'abord le jeu de la cithare *yanggeum*, ensuite le chant lyrique classique *sijo*. Son style est appelé *naepoj* (style de Chungcheong) ; c'est celui du répertoire de base avant les chansons *chang*. Avec son frère, Shim apprend également des répertoires de *pansori*, soit *chunhyangga, shimcheongga* et *heongboga*. Quant au *seungmu*, c'est un danseur itinérant qui le lui enseigne.

Elle fait une année à l'Université Ehwa de Séoul, le premier collège missionnaire exclusivement féminin. Elle raconte comment les collégiennes affrontent les défis de la vie coréenne propres aux années 1930. En 1933, à l'âge de 20 ans et avec l'appui de son frère, elle entre au *Cheongjin Gweonbeon*, une école nouvellement créée en Corée du Nord, à Hamgyeongbukdo, où une centaine de filles de tous les districts de Corée apprennent le métier de *gisaeng*. Elle y apprend l'étiquette, la littérature, la calligraphie, les répertoires vocaux et la danse. A l'époque, il existe à Cheongjin une importante industrie de la sardine gérée par les Japonais. Il y a aussi une station de radio qu'elle a la permission d'écouter, apprenant à connaître de nombreux styles, de même que le théâtre musical japonais. Durant la guerre du Pacifique, les femmes du *gweonbeon* se produisent dans des *yojeong* fréquentés par l'armée et les commerçants japonais. Elle joue de la cithare à douze cordes *gayageum*. Shim vit à Cheongjin jusqu'à l'abolition du *gweonbeon*, en 1945.

Elle se marie à l'âge de 33 ans avec un villageois qui est aussi musicien, en l'occurrence *sangshwejabi* ou meneur d'un ensemble paysan. Parce que son passé

8 L'entretien a été réalisé le 7 janvier 2004 chez elle, à Seosan (Chungcheongnamdo).

d'artiste est vu négativement, elle doit renoncer à sa carrière. Elle prend un emploi dans une usine de textile et se consacre à la vie domestique et à ses cinq enfants.

A cette époque, le public n'apprécie guère les chansons populaires *seodo* (du nord-ouest de la Corée) et *gyeonggi* qu'elle avait apprises, ni les chansons *namdo* et *pansori*, si bien qu'elle ne trouve aucun encouragement à chanter son répertoire en public. Puis l'occasion se présente de participer à une séance de musique de chambre *pungnyubang*. Son talent est immédiatement reconnu. Alors dans la cinquantaine, elle commence à donner des cours à quelques femmes, puis le nombre de ses élèves baisse. Incapable de trouver des musiciens pour l'accompagner, elle cesse de se produire. Seosan est depuis longtemps célèbre pour le *sijo* et le chant. Elle en profite pour participer à des concours de *yulbang* ou *pungnyubang* pour chanteuses le *sijo*. Elle reprend son art en jouant de la cithare *gayageum* et en interprétant des *pansori* et des chansons populaires *gyeongseodo* lors de fêtes privées.

Mais les temps sont difficiles. En entrant au *gweonbeon*, elle évite de justesse d'être enrôlée de force comme « femme de réconfort » (*comfort woman*) par l'armée japonaise. Pendant la guerre civile (1950-1953), elle faillit mourir. Mais son talent de chanteuse et de danseuse est finalement reconnu lorsque, à la fin des années 1980, un chercheur étudiant la généalogie de sa famille découvre son histoire. Elle croit avoir le devoir de transmettre le *seungmu*. Il s'agit d'une danse en solo, créée par les *gisaeng* et considérée comme l'une des formes les plus accomplies de la danse populaire, rendue célèbre par Han Seongjun (1874-1949), un membre du *jangdan* dirigé par son père.

D'après Shim, la technique de la danse s'acquiert de la manière suivante : il faut d'abord acquérir les mouvements de base, puis apprendre à improviser. « Le mouvement du corps suit le rythme *shinmyeong*. Les mouvements des bras doivent suivre les mouvements des pieds. Il faut lever les mains et les épaules sur le *shinmyeong* et non pas seulement en suivant le rythme de la respiration. Les membres doivent bouger avec naturel. Il faut contrôler le *sori* en articulant bien les syllabes, et l'expressivité émotionnelle doit venir du cœur » (Shim, communication personnelle, 2004).

Shim relève l'ambiguïté du *seungmu*, tenant au fait que les danseuses tournent généralement le dos au public. On l'apprenait largement jusque vers 1910, mais cette danse n'a jamais gagné en popularité. La sœur de Shim, Maehyang (1907-192 ?), l'a apprise auprès d'une artiste locale et a également acheté le costume porté au cours de la performance. On pense qu'à l'origine, la danse *seungmu* était exécutée par des hommes.

Les interprètes de *seungmu* revêtent une robe rouge munie de longues manches blanches et d'un capuchon semblable à celui porté par les prêtres. Elles sont accompagnées par un ensemble musical de type *samhyeonyukgak* comprenant *piri*, *daegeum*, *haegeum*, *janggu* et tambour. Les rythmes du *seungmu* sont les suivants : *jangdan* de *yeombul* (six fois 6/8), *jajinyeombul* (six fois 6/8), *taryeong*

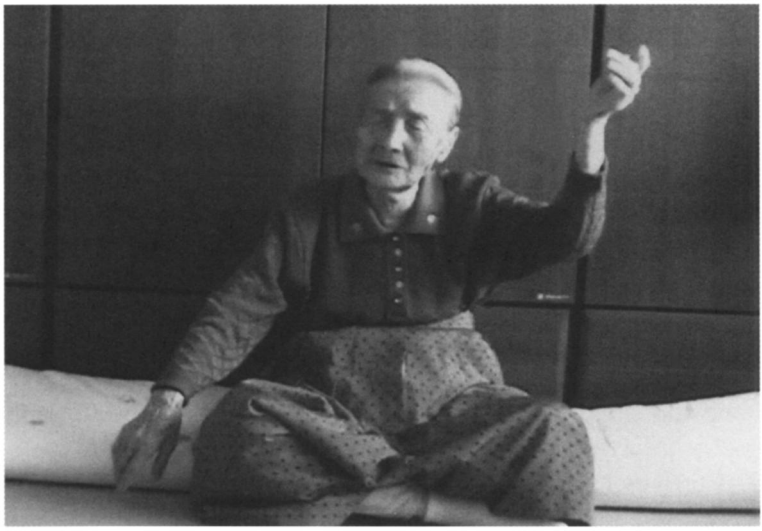


Fig. 4 : Avec les mains et tout en chantant, Shim exécute un rythme *yeombul jangdan* dans l'interprétation du *seungmu*.

(trente-sept fois 4/8), *jajintaryeong* (huit fois 4/8), *gutgeori* (soixante-six fois 6/8), *beopgo*, *gutgeori* (vingt foix 6/8).

La danseuse étale ses longues manches puis bat des bras. Cette expression harmonieuse et délicate du rythme typique traduit la séquence *dalgo-eoreugo-metgo-pulgo* (« interlude-progression-apogée-conclusion »), suscitant une sérénité monacale. Le public ne voit pas le visage des interprètes, caché sous le capuchon ; il ne les voit que de dos, ce qui fait planer le doute sur leur sexe.

Conclusion

Je me suis intéressée aux changements affectant le rôle et le statut des interprètes professionnelles des arts traditionnels de la scène en Corée. Une place de choix revient ici à deux artistes femmes, Kim and Shim, et à leur rôle en tant que porteuses de culture dans la transmission de leur répertoire de danse à des interprètes contemporaines.

Kim et Shim ont toutes deux reçu la même formation dans les années 1930 lorsque les *gweonbeon* offraient aux femmes la possibilité d'accéder à une carrière professionnelle. Toutes deux ont acquis un répertoire et un style régional spécifiques et bien affirmés. Au début du XX^{e} siècle, la région de Yeongnam, où habite Kim, voit l'émergence de plusieurs chanteuses de reno m. Dominée par l'artistocratie

yangban, la région connaît d'importantes mutations liées à l'industrialisation et au déclin de sa base agricole, amenant une certaine ouverture à de nouvelles formes de consommation et de divertissement (Son Tyaeryong 1997 : 55).

En revanche, on trouve peu d'artistes femmes dans la région de Chungnam où habite Shim. C'est une région essentiellement agricole, marquée par une culture de *yangban* conservatrice et renfermée. Dans ce milieu, inévitablement, Shim vit une existence domestique et confinée, en dépit de ses réalisations artistiques.

Le cas de Kim montre comment les danses *gyobang*, servant d'exercices dans les *gweonbeon*, peuvent être adaptées à la scène moderne par l'intermédiaire d'autres genres populaires, comme l'illustre sa version de la danse *gyobang gutgeori* de Jinju. Kim a su briser les frontières rigides séparant les répertoires traditionnels pour établir des liens avec le présent. Elle montre également qu'il est possible d'enrichir le rythme de la danse par la « musique de bouche » *gueum*. Kim joue un rôle actif dans la transmission de son répertoire.

En revanche, Shim est restée davantage attachée à l'aspect traditionnel de son répertoire de danse centré sur le *seungmu*. Or, la transmission de cette danse connaît une situation différente en raison d'une diminution du nombre de ses élèves. Le répertoire de Kim tout comme celui de Shim ont été désignés « trésors culturels », mais l'un est largement reconnu, alors que l'autre ne l'est pas.

Indubitablement, le système des « trésors humains » a grandement contribué à rehausser le statut des artistes femmes. Mais on peut s'interroger sur la manière dont la transmission est gérée par l'autorité compétente, à savoir le Comité des trésors culturels. On peut se demander notamment si, en termes de sauvegarde et de conservation, tel ou tel répertoire est transmis dans sa forme « pure » ou s'il n'a pas plutôt été reconstruit ou recréé sous une forme hybride. Après tout, le répertoire dépend de la version ou du style propres à l'interprète. Quelle forme d'art est susceptible de perdurer en tant que valeur culturelle sûre ? A moins qu'il y ait des adaptations, les jeunes générations risquent de se désintéresser des arts traditionnels « purs ». A propos du *seungmu* par exemple, on pourrait dire qu'il est trop long et trop lent. C'est pourquoi il faudrait l'adapter au goût du jour, voire même l'abréger (Shim, communication personnelle, 2004).

Deux questions se posent au sujet du rôle et du statut des interprètes femmes. Tout d'abord, les réponses à un questionnaire que j'ai soumis à un groupe d'artistes femmes suggèrent que les questions relatives au genre doivent être replacées dans une perspective plus large. Pour Kim et Shim, il ne semble pas y avoir une problématique liée à leur statut de femmes, pas plus que pour certaines jeunes interprètes des répertoires traditionnels ; en fait, elles n'en semblent guère conscientes.

La norme sociale a toujours voulu que les hommes se chargent des institutions décrites dans cet article et aient un droit de regard sur les activités des femmes qui s'y déroulent. Les académies ont donc permis de contrôler et de soumettre les artistes femmes, dont le public est, de surcroît, avant tout masculin.

Les femmes se sont habituées au système politique actuel contrôlé par les hommes et au pouvoir que ces derniers exercent sur la définition des pratiques sociales. Or, les artistes femmes n'y voient souvent pas autre chose que du « politiquement correct ». Bien que les perceptions du public à l'égard des artistes femmes aient changé, certaines femmes d'âge moyen ou avancé pensent toujours être injustement victimes de discriminations en raison, justement, de préjugés sociaux qui subsistent.

Par ailleurs, on note un changement dans la perception du corps et les attitudes à son égard : le corps apparaît ici non pas comme un objet inerte de désir, mais comme une présence vivante exigeant respect. Dans le passé, le public préférait les danseuses jeunes, alors que le public contemporain apprécie grandement les danseuses plus âgées comme Kim.

De cette manière, les corps de Kim et de Shim sont vus, en eux-mêmes, comme étant saisis dans un processus historique, révélateur de la maîtrise individuelle, du statut et des privilèges sociaux, des valeurs culturelles et du profit économique. Kim incarne les significations multiples de la danse *gyobang gutgeori* de Jinju, évoquant l'histoire de la ville et établissant l'unicité de cette forme d'art en articulant la danse classique, la danse populaire et la musique vocale. En même temps, le corps se dresse contre toute réduction à ses aspects purement sexuels, ainsi qu'à tout préjugé social.

Quant au changement du statut des interprètes femmes, le système actuel des trésors humains régi par les hommes a contribué à la sauvegarde de nombreux genres traditionnels intangibles et des styles d'interprétation correspondants. Mais une idéologie et un mode de catégorisation basés sur le sexe ont contribué à l'oppression des femmes en leur imposant une certaine manière de s'adonner à leur art et d'assurer leur subsistance. Ainsi, au travers d'un processus de marchandisation culturelle, les artistes traditionnelles étaient le produit d'un ensemble complexe de facteurs sociaux, alors qu'on les considère à présent comme des « porteuses de la culture » susceptibles de faire fi de la prédominance des valeurs culturelles occidentales.

On remarque en Corée un double regard sur l'artiste femme. Dans le passé, on les considérait avant tout pour leur attrait sexuel. De nos jours, le public les reconnaît comme des artistes dotées de valeur culturelle, incarnant l'identité nationale face à la domination de l'Occident. L'évolution du facteur de l'âge dans la performance montre comment chaque époque envisage les artistes femmes, tout en révélant le paradoxe de la perception de ces artistes. Dans le passé, corps et esprit étaient vus comme des entités distinctes, le corps servant à mettre en scène une sexualité mesurée à l'aune de l'éthique confucianiste. Ainsi, les concepts de « danse » et de « danseuse » acquéraient des significations différentes, voire contradictoires.

En parlant du corps, on se rend compte des épreuves traversées par Kim et Shim sous l'effet des préjugés sociaux, qui montrent l'emprise négative de l'histoire sur leur art. L'histoire qui est la leur exerce sur elles une influence tangible.

Bien que soumises aux normes de la société, les artistes traditionnelles n'en sont pas moins créatives. De manière générale, l'attitude changeante à l'égard de nos deux artistes reflète les processus sociaux. Ainsi, le concept clé du «corps vécu» souligne que, dans l'interprétation d'un répertoire donné, la signification du corps dansant ou du corps chantant n'est pas fixée d'avance. Au gré des aléas de l'histoire, le corps s'ouvre à de nouvelles interprétations.

Références

AOYAGI Tsunatarô (comp.)
1918 [1948] *Joseonmiinbogam (An Anthology of Korean Beauties).* Seoul: Gyeongseong Joseon Yeonguhoi.

COWAN Jane K.
1990 *DANCE and the Body Politic in Northern Greece.* Princeton: Princeton University Press.

HEIDEGGER Martin
1927 *Being and Time.* Oxford: Blackwell (trad. 1978).

HERNDON, Marcia and Susanne ZIEGLER, ed.
1990 *Music, Gender, and Culture.* Intercultural Music Studies 1. ICTM Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

HOWARD Keith
1993 «Gender issues in the conservation of Korean tradition». *UK Chapter Bulletin* 30: 4, ICTM (UK) Conference «Music and Gender».

JEONG Noshik
1940 *Joseon Changgeuksa (The History of Korean Music Drama).* Seoul: Joesonilbosa.

KILLICK Andrew P.
1998 «The Invention of Traditional Korean Opera: Some Lessons from the History of Ch'angguk». *Journal of the National Center for Korean Traditional Performing Arts* 10: 145-72. Seoul: Gungnipgugakwon.

KIM Jeongnyeo
1988 «A study of dance performed in *gweonbeon*: with reference to the Jinju Gweonbeon». *Munhwajae* 21: 162-82. Seoul: The Bureau of Cultural Property.

KIM Jongsu
2001 *A Study of the Court Banquets and Yeoak in the Joseon Period.* Seoul: Minsokwon.

KOSKOFF Ellen (ed.)
1987 *Women And Music in Cross-Cultural Perspective.* Urban and Chicago: University of Illinois Press.

KWON Doheui
2000 «*Gisaeng* and Recording Business in the Early Recording Period». *Society for Korean Music Recording* 10: 593-607. Seoul: The Study of Korean Early Recording.
2001 «Social and Musicological Studies of *Gisaeng* in the 20th Century». *Studies in Korean Music* 29: 319-44. Seoul: The Korean Musicological Society.

LEE Byong Won
1979 «Evolution of the Role and Status of Korean Professional Female Entertainers (Kisang)». *The World of Music.* 21(2): 75-81.

MINATO Gawamura
2002 *Gisaeng. A Talking Flower.* Seoul: Sodam Publication (traduit en coréen).

SHIM Wuseong (com.)
2000 «*Seosanminsokyesul. Seungmu* of Shim Hwa-yeong and Seosan *Bakcheomjinori*» *Daseureum.* Seoul: Hangugyesuljonghaphakgyo: 97-194.

SON Taeryong
1997 «A Study of Female Master Singers in Yeongnam areas». *Hanguk Embanhak* 7: 53-130.

YI Bo-hyong
1997 «A Study on the Meaning of Kuum and the Phonetic Structure». *Hanguk Eumak Sango*, Seoul: Hanyang *Jeontong Eumak Yeonguhoi* 8: 21-56.

YI Han-soon
2002 *A Study for Aesthetic Characteristics of Jinju Kyobang Dance: Focusing on Kyobang Dance.* M.A. Thesis in Dance Study in Busan University.

YI Neunghwa
1926 *Joseonyeosoksa (A History of Korean Women's Life).* Kim Sangeok (tran. In 1991). Seoul: Daeyang Seojeok
1927 *Joseon Haeeohwasa (A History of Korean Kisang).* Yi Jaegon (trans. 1992). Seoul: Dongmunseon

RÉSUMÉ Le présent article explore les changements affectant le rôle et le statut des interprètes professionnelles des arts traditionnels de la scène en Corée, notamment dans la transmission de leur répertoire. Il s'intéresse en particulier aux histoires de vie de Kim Suak (née en 1926) et de Shim Hwayeong (née en 1913), dont il retrace le parcours artistique. La trajectoire et le répertoire de Kim et de Shim – désormais «porteuses de culture» – sont étroitement liés aux principales transformations sociales et historiques ayant marqué la Corée tout au long du XX^{e} siècle. Le cas de Kim illustre la manière dont une artiste transmet et élargit un répertoire et un style d'interprétation donnés en vue de les adapter à la scène. Le cas de Shin montre que certaines artistes ont subi des contraintes et des préjugés d'ordre social, mettant ainsi en évidence la manière dont l'attitude de la société risque de faire obstacle à une carrière professionnelle.

Du patriarcat au communisme: les femmes et la musique en Bulgarie

Marie-Barbara Le Gonidec

La Bulgarie traditionnelle partage[1] avec le reste de l'Europe le même fonds culturel. Le mode de vie rural est lié au cycle des saisons qui expriment l'alternance de la vie et de la mort. Les croyances en des forces et des êtres dotés de pouvoirs surnaturels ont été, comme ailleurs, intégrées au christianisme, en l'occurrence de rite orthodoxe, dans un processus syncrétique. Les fêtes calendaires qui s'articulent autour de ces croyances visent à conjurer le mauvais sort pour assurer la prospérité de la terre et la reproduction des animaux, et garantir la santé et la fécondité des hommes. Quant à l'individu, indissociable du groupe, il traverse rituellement ces différentes étapes que sont la naissance, le baptême, les fiançailles, le mariage et le décès, autant de passages qu'il importe de respecter afin de maintenir la cohésion de l'ensemble et la pérennité de l'ordre social, dans un système fondé sur les valeurs du patriarcat.

Femmes chanteuses, hommes musiciens

La plupart des activités communautaires sont à l'origine de productions musicales où la participation de chacun, femme ou homme, est nettement marquée. Cette dichotomie est essentiellement basée sur le chant et la musique instrumentale[2]: les femmes ne jouent d'aucun instrument et monopolisent l'art vocal,

1 J'utilise le présent afin d'alléger le style bien que cette situation ne soit plus d'actualité depuis une cinquantaine d'années.

2 En ce sens la Bulgarie ne dépare pas non plus avec le reste de l'Europe (voir Koskoff 2000: 191-203).

Fig. 1: La chanteuse Borinka Darajiïska, qui chante régulièrement accompagnée par le joueur de flûte *duduk* Petar Kirkov, ici, lors du festival de Koprivchtitsa (*Natsionalnia sabor za narodno tvorchestvo*, litt.: «Rencontre nationale d'art populaire»). Bulgarie du Nord-Ouest, 2000.

même si les hommes peuvent chanter dans certains cas bien précis, ou dans quelques régions, comme on le verra.

Les chants de moisson, par exemple, sont exclusivement le fait des femmes alors qu'en période de récolte, hommes et femmes s'activent tout autant dans les champs. La musique de mariage, cérémonie qui réunit la communauté villageoise dans son entier, se répartit d'une manière très rigoureuse entre un homme et des femmes. Tous les chants qui ont une fonction rituelle fondamentale dans le déroulement de la cérémonie (pose du voile, départ de la mariée de chez ses parents, arrivée dans sa nouvelle résidence...) sont exécutés en groupe par les femmes alliées de la mariée, c'est-à-dire parentes, ou amies de la même classe d'âge, qui, d'après les études des ethnologues bulgares, «renforcent» le pôle féminin. Les paroles des chants sont significatives et doivent être énoncées pour l'efficacité rituelle, que leur sens soit immédiat (d'ordre plus descriptif) ou symbolique (sans lien apparent à l'action). Les hommes sont présents, et représentés doit-on ajouter, par un cornemuseur[3] qui est un musicien engagé par le parti du marié, et qui est rémunéré, à la différence des femmes qui ne le sont pas. En plus de son répertoire spécifique, cet instrumentiste joue la plupart du temps, parallèlement aux femmes, mais sans les accompagner, les airs qu'exécutent ces dernières, marquant ainsi lui aussi les moments-clef du déroulement cérémoniel. Notons que cet homme est un Bulgare et non un Tsigane[4]. Le dernier temps du mariage est un temps plus proprement festif où l'on chante et l'on danse «pour le plaisir»[5]. Les hommes joueront[6], faisant danser les convives, et les femmes, ou plutôt une femme ou l'autre, particulièrement bonne chanteuse et reconnue comme *pesnopoïka*[7], exécutera des chants *na trapeza*[8]. Un instrumentiste pourra l'accompagner d'ailleurs pour un chant «à écouter», plutôt lyrique, par exemple une ballade (voir fig. 1).

---

3 L'exemple choisi pour schématiser le mariage bulgare est surtout valable en Thrace. La cornemuse a été remplacée au début du XX^{e} s. par d'autres instruments plus urbains dans les régions frontalières du nord et de l'ouest. La Bulgarie de l'est (et notamment la grande plaine de Thrace), plus isolée est restée plus «traditionnelle».

4 Ces derniers, qui sont toujours des hommes – inutile de le préciser –, sont des musiciens professionnels par excellence. Ils sont très souvent présents, eux aussi, à l'occasion du mariage, mais dans la partie plus festive que rituelle, à la fin de la cérémonie, et avec d'autres instruments que la cornemuse: un instrument mélodique, clarinette ou accordéon, et une percussion.

5 Encore que certaines danses visent assurément l'efficacité symbolique, comme celle qui était exécutée par les hommes à un moment avancé de la nuit et dont les mouvements suggèrent l'acte sexuel.

6 Des Bulgares – pas seulement le cornemuseur, mais un musicien qui le souhaite et aussi les Tsiganes engagés pour l'occasion.

7 Construit sur la même racine que *pesen*, «chant», on peut le traduire par chanteuse, synonyme de *pevitsa;* mais *pesnopoïka* sous-entend une bonne chanteuse. On remarquera qu'il n'y a pas l'équivalent pour un instrumentiste. Tous les hommes ne jouent pas d'un instrument. Celui qui en joue régulièrement et collectivement est de fait considéré comme un «bon» musicien, terme qui n'existe pas traditionnellement. On parle de *gaïdar*, cornemuseur, *gadular*, joueur de vièle, *kavaldjiya*, flûtiste, *tapandjiya*, joueur de grosse caisse. En revanche, dans la mesure où toutes les femmes chantent, celles qui sont particulièrement douées sont reconnues comme telles par le terme *pesnopoïka*.

8 Chant de table, catégorie vernaculaire reconnue par les ethnomusicologues bulgares.

Il en va de même à la veillée, où l'on fait de la musique pour se distraire et « passer le temps » collectivement. Les femmes chantent ensemble ou bien on écoute une *pesnopoïka* ou un bon musicien. Le répertoire est dit « de veillée » et c'est aussi le moment de s'exercer. Tout est permis, des chants de type ballade, des airs *rubato*, de la musique à danser... du moment que ce qui est chanté et joué n'a pas un caractère rituel.

Dans le contexte d'une activité qui nécessite moins de bras ou qui s'exerce individuellement, comme le tissage, féminin, ou le labour, masculin, c'est plutôt la femme qui va éventuellement se mettre à chanter. Pour un homme, chanter n'est pas habituel. Affirmer que cela ne se pas fait du tout est sûrement excessif car un homme peut fredonner un air qu'il a dans la tête, surtout s'il est musicien. Disons plutôt que les garçons n'entendant pas les hommes chanter n'étaient pas encouragés à chanter eux-mêmes.

Sauf dans trois cas précis que nous allons voir à présent, le chant dans la Bulgarie traditionnelle reste donc avant tout une activité féminine à laquelle la femme s'adonne seule ou en groupe. Les femmes âgées chantent le mort, les jeunes filles chantent la danse, les femmes jeunes et moins jeunes le mariage... Toutes les femmes, dès leur plus jeune âge et en respectant leur classe d'âge et l'occasion, chantent ensemble à Pâques, au mariage, pour danser, pour moissonner, ou seules, pour leur plaisir ou celui de tous.

Chants collectifs : les hommes « de l'hiver »

Au nord et à l'est le chant à l'unisson domine, à la différence de l'ouest et du sud-ouest où l'on chante en deux groupes qui se répondent (*diafonia*) ou en groupe polyphonique. Mais, partout en Bulgarie, le chant est pratiquement toujours collectif en contexte rituel, comme on l'a vu pour le mariage. Donnons d'autres exemples comme les rites du printemps où des groupes composés de petites filles non pubères chantent pour assurer leur fécondité future et exprimer le renouveau printanier ; ou bien, dans le courant de l'été, des jeunes filles déjà pubères s'amusent à de petits jeux divinatoires où l'une conduit (disant « celle dont je récupère la bague jetée dans le seau d'eau épousera un tel »...), tandis que les autres reprennent en chœur (voir fig. 2). Les rites de pluie, quand l'été se fait trop sec, sont aussi réalisés par les femmes.

En hiver par contre, il faut le souligner, les rites propitiatoires sont exclusivement réservés aux hommes. C'est le cas à Noël où l'on voit s'activer les groupes de *koledari,* composés de jeunes garçons et de jeunes hommes guidés par un ancien. Quelle que soit la région et son style de chant féminin, ils chantent *a cappella* (parfois avec la cornemuse) et à l'unisson, visitant chaque maison devant laquelle ils déclament leurs bons vœux qui tiennent de l'incantation plutôt que du chant

Fig. 2: Reconstitution par des jeunes filles de Bulgarie centrale du rite propitiatoire lié au mariage, au festival de Koprivchtitsa (*Natsionalnia sabor za narodno tvorchestvo*, litt.: Rencontre nationale d'art populaire), 1995.

proprement dit[9]. Les mascarades rituelles qui suivent cette période de l'année sont aussi assurées par des hommes. D'après les ethnologues bulgares, la différence homme/femme correspondrait principalement aux deux pôles de l'année[10] et, sur le plan qui nous occupe, s'exprime par le chant ou l'expression vocale collective à caractère rituel, masculine ou féminine. Au mariage (qui n'est pas lié aux saisons, bien que se faisant plutôt à la fin de l'été), on a vu que la dichotomie homme/femme se manifestait d'un côté par la voix collective féminine et de l'autre par la voix soliste instrumentale masculine du cornemuseur représentant l'acolyte du marié qui doit «vaincre» l'élément féminin[11]. Cela montre combien la place de l'homme comme celle de la femme est strictement régie. L'une prend son sens par opposition à l'autre dans un but de complémentarité. Masculin et féminin sont comme deux pôles opposés équilibrant le corps social. Cet équilibre passe par le respect des genres (musicalement et sexuellement parlant), la femme restant «la chanteuse»

---

9 Dans le sens où le chant est une forme d'expression littéraire (qui serait donc plutôt le fait des femmes encore que la question de la création soit rarement posée dans la culture traditionnelle). Ici, les garçons disent par exemple: «Que tes abeilles soient des millions comme les étoiles dans le ciel!», «Que chaque brebis de ton troupeau agnelle des jumelles!», «Que ta fille fasse un beau mariage dans l'année!»...

10 Soit la période hivernale, qui marque la lutte contre les forces de la mort et la période printemps - été, où les rites permettent d'encourager le renouveau de la nature puis d'accompagner son épanouissement.

11 D'après Svetlana Zaharieva. On pourra trouver des éléments d'information plus précis dans ma thèse (Le Gonidec 1997).

par excellence; quant aux deux autres cas de pratique vocale masculine, ils ne cassent pas la règle car ils sont très particuliers et régionaux: dans la région de Bansko[12], où il existe une tradition de chant choral masculin, et dans les Rhodopes, où il arrive que le cornemuseur, s'il a une belle voix, s'accompagne lui-même.

Hommes et femmes se partagent donc la pratique musicale comme ils se partagent certaines activités physiques et pratiques rituelles, et ils sont aussi importants, chacun dans son rôle, pour le respect de la tradition; ils assurent, chacun dans leur domaine, la transmission et l'enrichissement du fait musical.

Voici donc quelle était la situation de la Bulgarie «d'antan», à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, une situation héritée des siècles précédents, évoluant certes, mais sur ce schéma où le patriarcat donne de fait le pouvoir à l'homme, mais où la femme participe à sa manière à la configuration de l'espace communautaire. On situe historiquement la rupture du schéma traditionnel le 9 septembre 1944 avec l'entrée des troupes soviétiques, laquelle marque localement la fin de la guerre. Sur le plan théorique, les anciennes valeurs vont être remises en cause. Cela a-t-il eu une répercussion sur le plan musical?

La place des femmes dans la Bulgarie d'après 1944

On le sait, l'idéologie communiste se fonde, entre autres, sur l'égalité des êtres humains, quel que soit leur sexe. La Révolution bolchévique d'octobre 1917 portait dans son programme la promesse de la libération totale des femmes. Immédiatement après avoir pris le pouvoir en Russie, le gouvernement promulgua des lois qui allaient beaucoup plus loin que ce que toute «démocratie bourgeoise» avait pu faire. En plus de l'enregistrement civique du mariage, furent accordés aux femmes le droit de l'initiative au divorce et à l'avortement. Pour lutter contre «l'oppression» des femmes au foyer, furent élaborés des plans de socialisation des soins aux enfants et organisées des cantines et des laveries communales censées libérer les femmes dans leur tâche éducative et ménagère[13].

Au lendemain du 9 septembre 1944, la Bulgarie applique très scrupuleusement les directives du «grand frère russe». Sur le plan du féminisme[14], l'idéologie

---

12 Ville de Macédoine bulgare.

13 Il en allait ainsi de la théorie car, dans la pratique, au milieu des années 1930, le régime russe avait complètement abandonné le programme bolchévique. La situation catastrophique de l'économie soviétique eut pour conséquence l'inversion du mouvement. Une grande campagne fut lancée pour la construction de la «nouvelle famille», légitimant l'activité domestique, réduisant le droit au divorce, supprimant le droit à l'avortement dès 1936 (et jusqu'en 1956). En réalité, les femmes assumaient une double charge, à leur travail et au foyer, car l'égalité dans l'accès au travail n'a jamais été accompagnée d'un partage plus équitable des responsabilités familiales ou des tâches ménagères au sein des couples (d'après Elisabeth Kulakowska, *Courrier de l'Unesco*, juillet 2000).

14 Je remercie Jorjeta Tcholakova pour les informations qu'elle m'a fournies sur le féminisme à l'époque communiste.

«progressiste» telle que les bolchéviques l'avaient envisagée est immédiatement adoptée, en même temps que se développent l'industrie, l'urbanisme et la collectivisation du monde rural. Dès la première Constitution, la femme est déclarée l'égale de l'homme et, pour faire évoluer les mentalités, de nombreux slogans et affichettes évoquent femmes et hommes réalisant les mêmes activités, partageant les mêmes tâches, portant les mêmes vêtements. Rien ne doit, dans le cadre du travail, distinguer un(e) médecin[15], un(e) ingénieur, un(e) travailleur(se) agricole, un(e) enseignant(e), un(e) artiste... Dans cette société communiste où tout le monde devait de toute façon exercer une activité professionnelle, les femmes étaient libres de leur choix pour un métier manuel ou intellectuel, en matière de sport, d'art ou de science.... Cela dit, certaines activités restèrent plus féminines, comme dans le monde de l'éducation et du secrétariat, et d'autres plus masculines, comme dans la construction et l'ingénierie. En effet, les mentalités sont demeurées assez «traditionalistes», les valeurs patriarcales du passé rural proche étant assez fortes chez les ouvriers et les citadins, hommes mais aussi femmes, et les femmes ont toujours dû assumer, de surcroît, le travail domestique[16]. Mais, à travail égal, les salaires étaient les mêmes. Et, pour éviter la discrimination, les femmes salariées qui souhaitaient s'occuper de leurs enfants percevaient leur salaire pendant trois ans.

Le gouvernement a aussi très fortement encouragé la célébration, le 8 mars, de la Journée internationale de la femme dans l'univers du travail: c'était l'occasion pour les hommes, voire pour les comités d'entreprise, d'offrir aux collègues femmes un bouquet de fleurs, un cadeau... et le soir, tous les restaurants étaient occupés par les collègues travaillant en un même lieu, cette fête ne se faisant pas en famille. Etant lié à la période communiste, le 8 mars est tombé en désuétude dès les années 1990.

La musique populaire: *narodna muzika*

La musique traditionnelle, au sens où on l'a vu plus haut, présente du point de vue du féminisme, une contradiction: comment garder intacte la tradition rurale, choisie comme emblème du «génie populaire», si les compositeurs et arrangeurs chargés très officiellement de cette musique se mettent à faire chanter les hommes? Et comment encourager les filles à pratiquer la cornemuse ou la flûte quand aucune femme n'en a jamais joué traditionnellement?

---

15 En bulgare, la construction du genre féminin est plus souple qu'en français. Par exemple *lekar* (médecin) devient *lekarka*, *ingener* (ingénieur), *ingenerka*.

16 La plupart des appareils ménagers qui, en Occident, diminuaient le temps nécessaire aux tâches ménagères restaient inaccessibles et, finalement, le travail des femmes à l'Est était beaucoup plus lourd que celui des femmes à l'Ouest.

Pour mettre en place la musique officielle[17] de la République populaire de Bulgarie, c'est bien à la source qu'il faut puiser et, dès le lendemain de la guerre, le gouvernement confie au compositeur Filip Kutev le soin de constituer un orchestre avec les meilleurs musiciens (des hommes donc) et les meilleurs chanteuses du pays qu'il part recruter dans leur milieu, la campagne, pour les amener à Sofia où ils deviennent des salariés et obtiennent un statut professionnel à part entière. Kutev et d'autres compositeurs «réécriront», c'est-à-dire harmoniseront, arrangeront et/ou orchestreront la musique dite de source[18] pour constituer le nouveau répertoire de cet «Ensemble national de musique et danses de la République populaire bulgare» et pour les grands ensembles régionaux, créés dans la foulée, qui se produisent en tournées à l'étranger.

Comme dans le contexte originel de la musique traditionnelle, alors qu'elle est complètement déconnectée de ses fondements sociaux et prise comme un objet esthétique de valorisation et de fierté nationale, les rôles vont être respectés. Ce sont bien des chorales de femmes qui seront montées (les fameuses «voix bulgares[19]») suivant la tradition des régions ouest et sud-ouest; et, suivant la tradition thrace, ce seront bien des femmes qui deviendront les grandes divas solistes accompagnées par des orchestres. Quant aux instruments, ils resteront bien l'apanage des hommes, sauf... pour la vièle *gadulka* et le luth *tambura*. A ce sujet, il est particulièrement intéressant de noter que les seuls instruments accessibles aux femmes sont des instrument à cordes. Le luth *tambura*, moins caractéristique de la musique traditionnelle, sera joué dans les orchestres comme instrument d'accompagnement (alors que la *gadulka* pourra aussi être soliste). Ainsi les femmes entreront-elles dans l'orchestre, mais il faut voir là, à mon avis, l'influence «traditionaliste» du milieu de la musique classique, plutôt qu'un élan féministe. Les compositeurs et arrangeurs resteront en majorité écrasante des hommes, les chefs d'orchestre également, comme c'est le cas dans le milieu

---

17 Voir sur ce sujet le mémoire de maîtrise de Krassen Lutzkanov (2002), que je remercie pour le complément d'information qu'il m'a fourni pour rédiger cette partie.

18 On parle couramment en bulgare d'*izvoren folklor* par opposition à *obraboten folklor*, litt. «folklore de source» et «folklore retravaillé», qu'il s'agisse de musique ou de danse (cette dernière ayant aussi fait l'objet d'un traitement, mais qui tient plus de la mise en scène et du traitement chorégraphique que de la transformation de fond qu'a subie la musique).

19 Connues en Occident sous l'expression «Le mystère des voix bulgares», que l'on doit au musicologue suisse Marcel Cellier, on ne s'étonnera pas du développement de ces formations chorales car elles s'appuient sur une tradition dont on a vu la prégnance. D'ailleurs, elles ne sont pas considérées comme exceptionnelles puisqu'elles ne portent pas de nom particulier en bulgare. Il est intéressant quand même de souligner le succès de cette musique, alors que le travail de réécriture et de restructuration des mélodies sur lesquelles elle se base est encore plus poussé que pour la musique instrumentale. Probablement est-ce parce que, en plus de s'appuyer sur l'importance du chant polyphonique féminin, les textes traditionnels originaux ont été strictement conservés ainsi que les timbres des voix. Outre la richesse musicale intrinsèque des œuvres exécutées par ces chorales et le professionnalisme des chanteuses, ce dernier aspect est probablement celui qui a paru en Occident comme le plus original (d'où le concept commercial de «mystère»), ce qui expliquerait le succès rencontré à l'étranger.

de la musique classique dont ils sont issus. Ce ne sont pas les rares joueuses de cornemuse, qui d'ailleurs se sont imposées bien plus tard (dans les années 1980), et que l'on pourrait compter sur les doigts d'une seule main, qui me contrediront. Par contre, les chorégraphes et professeurs de danse étaient souvent des femmes, ce qui ne nous étonnera pas, vu que cette activité est plutôt connotée comme féminine, même si les ensembles sont formés à part égale de garçons et de filles; vu également que la danse dans ces ensembles officiels de niveau professionnel étant réservée aux jeunes – ils «présentent mieux» sur scène –, c'est auprès des petits que démarrait l'apprentissage; or les enfants sont plutôt confiés aux femmes qu'aux hommes.

L'égalité entre hommes et femmes dans la Bulgarie contemporaine reste finalement relative. Sur le plan social et politique, on est loin du modèle «nordique» mais plutôt proche de modèle «latin». Car cette égalité a seulement pu s'exprimer dans les activités professionnelles récentes propres au monde urbain, où la mentalité patriarcale traditionnelle a exercé un poids plus faible; et malgré la collectivisation de l'agriculture, qui a profondément modifié le tissu rural, le poids des traditions est demeuré un frein à l'évolution des mentalités envisagée par le régime.

Sur le plan de la pratique musicale dite *narodna muzika* qui nous intéresse ici, la dichotomie homme/femme est restée doublement en vigueur car elle s'est calquée sur le schéma rural traditionnel quant au répertoire et aux genres, et s'est appuyée, dans sa structuration, sur le milieu de la musique classique occidentale où le jeu des instruments à vent était plutôt masculin et celui des cordes plutôt féminin, tandis que la direction et la composition sont demeurées presque strictement des activités masculines. Il s'agit donc d'un véritable paradoxe car les bouleversements sociaux visant à garantir l'égalité des sexes propre à l'idéologie communiste ne pouvaient pas s'appliquer à la *narodna muzika* en n'étant pas le reflet de la «musique du peuple» mise en avant, elle aussi, par l'idéologie communiste; un peuple qui reste, aujourd'hui encore, fortement imprégné des valeurs patriarcales des générations anciennes, sur le plan musical comme sur les autres plans.

Références

KOSKOFF Ellen
2000 «Gender and Music», in: *The Garland Encyclopaedia of World Music, Europe*, vol. 8. New York & London: Garland Publishing inc.

LE GONIDEC Marie-Barbara
1997 *Le beau berger et sa flûte de miel: les instruments de musique pastoraux dans les chants traditionnels bulgares.* Nanterre: Université de Paris X.

LUTZKANOV Krassen
2002 *Les musiques populaires en Bulgarie de 1950 à nos jours, à travers la flûte kaval et la personnalité de quatre de ses joueurs.* Paris: Université de Paris VIII/Saint-Denis.

RÉSUMÉ Comme ce fut le cas ailleurs en Europe, la pratique musicale en Bulgarie était encadrée dans un système traditionnel de type patriarcal issu du monde rural : seuls les hommes pouvaient jouer d'un instrument, tandis que les femmes monopolisaient, à de rares exceptions près, l'art du chant. Après les années 1950, le régime communiste développe une musique de caractère officiel qui s'inspire des traditions rurales. Prise en main par des professionnels formés selon le modèle de la musique classique où la dichotomie homme-femme est, elle aussi, fortement marquée, elle s'appuie sur l'ancien modèle. Cette musique officielle contribua donc doublement à entretenir une forte répartition des rôles, paradoxalement à une autre valeur phare de l'idéologie communiste qui prônait l'égalité des sexes. Ainsi les hommes demeurent-ils principalement instrumentistes, compositeurs et chefs d'orchestre, tandis que les femmes restent par excellence des chanteuses, alors que, par ailleurs, dans d'autres domaines professionnels, l'industrialisation et l'urbanisation ont contribué à une certaine égalité entre homme et femme.

Les musiciennes professionnelles au Maroc[1]

Alessandra Ciucci

Les femmes et la profession de musicienne[2]

Il n'est pas aisé de définir avec précision la notion de professionnalisme ni de décrire avec exactitude une musicienne professionnelle lorsqu'on parle du Maroc, et cela pour plusieurs raisons[3]. En effet, le contexte dans lequel la plupart des femmes pratiquent leurs activités musicales est considéré comme «privé» – à l'intérieur d'une maison ou pour un public féminin – et pour cette raison, elles sont souvent qualifiées de semi-professionnelles. Cette définition minimise et dévalorise les activités musicales des femmes, en les réduisant souvent à de simples objets folkloriques. En outre elle produit ou renforce, une structure qui repose sur deux pôles: l'un est «public» (professionnel) et l'autre «privé» (semi-professionnel). Cette définition influence, comme nous le verrons plus loin, le jugement moral porté sur les musiciennes[4].

Les interprètes sont souvent définies comme des semi-professionnelles parce que leurs activités musicales ne constituent pas leur occupation principale ou leur unique source de revenus. Bien que cette situation ne soit pas inhabituelle au Maroc où seul un petit nombre de musiciens professionnels, hommes ou femmes,

---

1 Traduit de l'anglais par Ramèche Goharian.

2 Mon étude sur les musiciennes professionnelles se limite aux Arabes et ne comprend pas les Berbères.

3 Au Maroc, le terme «professionnelles» est utilisé en même temps que l'arabe *ḥraïfiyāt* (fém. sing. *ḥraïfiya*).

4 Cet article est le résultat de recherches sur le terrain que j'ai effectuées au Maroc, de septembre 2000 à décembre 2004, pour ma thèse de doctorat. J'ai pu mener à terme cette recherche grâce à une Bourse Fulbright, à une autre de l'American Institute for Maghrib Studies (AIMS), et à une autre encore de la Jewish Foundation for the Education of Women. Je remercie ici Stephen Blum qui m'a aidée, dès le début de mon travail, par ses commentaires et ses précieuses suggestions.

réussissent à mener une carrière musicale ininterrompue avec des engagements stables et une source de revenus sûre, les femmes semblent plus touchées que les hommes par l'instabilité de la profession.

Même si le talent artistique est pris en compte lorsqu'on engage des musiciennes spécialisées dans un ou plusieurs genres musicaux, ce n'est pas le seul critère pour qualifier une musicienne de professionnelle. Ceci est d'autant plus vrai que, durant cette dernière décennie, le phénomène de la World Music associé à une politique culturelle et économique axée sur le renforcement de l'identité nationale ou régionale et le développement de l'industrie touristique – dans laquelle la musique remplit une fonction stratégique – ont joué un rôle primordial dans le foisonnement des festivals, des émissions musicales radiophoniques et du développement de l'industrie de la cassette et de la vidéo. Cette évolution a inévitablement bouleversé le paysage musical marocain, élevant du jour au lendemain des musiciens traditionnels villageois, des semi-professionnels, voire même des amateurs, au rang de musiciens professionnels.

Pour étudier les *shikhāt* en relation avec d'autres musiciennes, on doit nécessairement tenir compte des catégories généralement considérées comme des semi-professionnelles. A titre d'hypothèse de travail, je me propose de donner ici une définition de la musicienne professionnelle fondée sur les critères suivants:

- une femme qui dépend financièrement de son activité musicale, même à temps partiel;
- une femme engagée pour faire de la musique et rémunérée en conséquence;
- une femme qui fait de la musique dans les lieux privés et publics;
- une femme dont l'activité musicale influe sur son statut social, même à un niveau purement local.

Les musiciennes professionnelles: aperçu général

Rares sont les Marocains qui acceptent de bon cœur que leurs filles se consacrent à une carrière musicale ou que des membres de leur famille épousent des musiciennes. Il n'est donc pas surprenant qu'un grand nombre de ces musiciennes abandonnent leur métier lorsqu'elles se marient, à moins qu'elles n'épousent quelqu'un de leur profession ou que leur situatrion économique les oblige à continuer. Même si les attitudes envers les musiciennes varient en fonction de différents facteurs (environnement urbain, rural ou régional, statut social de la famille, style de musique, âge[5], notoriété et surtout revenus), une musicienne

5 La participation d'un grand nombre de jeunes chanteuses, adolescentes ou au début de leur vingtième année, aux concours de chant prouve que la profession peut être acceptée et même encouragée par la famille lorsque la fille est relativement jeune. Passé ce temps, la profession n'est plus considérée comme convenable et l'artiste n'est plus admise au sein de la famille.

réussit difficilement à se faire accepter par sa famille. Au début de sa carrière, elle ne peut pas éviter les tensions et se trouve confrontée à la désapprobation de son entourage, ce qui l'oblige souvent à se séparer de ses proches.

Même si la télévision nationale (RTM et 2M), avec ses concours hebdomadaires de chant et la diffusion quotidienne de vidéos de musique arabe et occidentale, le nombre toujours croissant de festivals, nationaux et internationaux, ainsi que l'industrie florissante du disque et de la cassette montrent en permanence des chanteuses et font entendre la voix des femmes à travers le pays – presque en incitant les jeunes filles, souvent plus attirées par la vie de star que par une réelle vocation artistique, à se tourner vers une carrière musicale – la société marocaine réagit toujours de la même façon. Les raisons qui donnent lieu à ces jugements sociaux sont multiples et inévitablement liées aux idées courantes sur ce que doit être le comportement des femmes

Au Maroc, l'identité de la femme est définie par rapport à un schéma relationnel particulier et non de façon autonome. Idéologiquement, la femme est identifiée à la famille, donc à son rôle d'épouse et de mère ; de plus, le centre de la famille étant la maison, la femme est « naturellement » associée à l'espace privé et non à la sphère publique ; enfin, la femme étant censée rester toujours pure et vertueuse, sa sexualité est toujours problématique. La femme se trouve ainsi enfermée dans une structure qui repose sur deux extrêmes : la pureté associée à l'espace intérieur et à la sphère privée, la promiscuité associée à l'espace extérieur et à la sphère publique. Cette dualité a toujours eu, et continue d'avoir, un impact négatif sur la participation des femmes à la création musicale (Citron 1993 : 85-6).

La sexualité féminine est généralement liée aux rôles des femmes dans les activités musicales. Au Maroc, les femmes assument des rôles musicaux qui peuvent soit mettre en avant leur sexualité – en l'associant de façon implicite ou réelle à la prostitution –, soit la mettre en retrait.

Comme dans les autres pays islamiques, les activités musicales des Marocaines sont organisées en fonction des contextes, des styles d'interprétation, des types d'instruments et des genres musicaux ; autant de conditions qui influent nécessairement sur le statut des musiciennes.

Si l'on excepte la participation des femmes à l'Orchestre philharmonique du Maroc ou à d'autres ensembles qui jouent le répertoire classique occidental sur des instruments occidentaux dans un cadre occidental, les musiciennes professionnelles peuvent être regroupées au Maroc en quatre catégories : les orchestres de femmes (*firqāt l-'yālāt*) ; les chanteuses solistes (*mughanniyāt*) ; les ensembles de femmes (*hāḍḍārāt*, *maddaḥāt*, *fqirāt*, *huwāriyāt*, *m'allmāt*, *'awniyāt*, *ḥaddawiyāt*, *l'abāt*) et les *shikhāt*.

Le tableau 1 résume les caractéristiques de chaque classe de musiciennes.

	Instruments	Répertoire	Formation
orchestres de femmes (*firqāt l-ʿyālāt*)	voix, instruments à cordes, clavier, percussions	musique andalouse, *gharnāṭi*, *shaʿbi*, et musiques traditionnelles	un certain degré de formation formelle
chanteuses solistes (*mughanniyāt*)	voix	chants arabes classiques *mūsīqa aṣria*, *melhun*, musique andalouse	différents degrés de formation formelle
chanteuses solistes (*mughanniyāt*)	voix	*shaʿbi*	différents degrés de formation formelle
ensembles de femmes (*hāḍḍārāt*, *maddaḥāt*, *fqirāt*)	voix, percussions	musiques traditionnelles	aucune formation formelle
ensembles de femmes (*huwāryāt*, *mʿallmāt*, *awnyāt*, *ḥaddawiyāt*, *lʿābāt*)	voix, percussions	musiques traditionnelles et *shaʿbi*	aucune formation formelle
shikhāt	voix, quelques percussions	*ʿaiṭa*, *shaʿbi*	aucune formation formelle

Contextes de représentation	Ensemble	Audience	Danse
célébrations familiales pour des clients aisés	femmes	féminine	aucune ou très peu
salles de concert, plus petits lieux de concerts, grands hôtels, télévision, radio et festivals	orchestre ou groupe d'hommes	mixte	aucune
salles de concert, plus petits lieux de concerts, célébrations familiales, hôtels, cabarets, télévision, festivals	groupe d'hommes	mixte	un peu
célébrations familiales de type sérieux, fêtes de saints et autres manifestations religieuses	femmes	féminine	aucune
célébrations familiales et fêtes de saints	femmes	féminine	oui
célébrations familiales, soirées privées, hôtels, cabaret et fêtes de saints	instrumentistes mâles et *shikhāt*	féminine, mixte, masculine	oui

Les orchestres de femmes

Les orchestres de femmes *(firqāt l-'yālāt)* que l'on trouve dans les villes de Tanger, Tétouan et Oujda sont issus d'une tradition musicale urbaine caractéristique du nord, une région du Maroc considérée comme le bastion de la musique andalouse, *al-ālā al-andalusiya*, et plus particulièrement d'une tradition appelée *gharnāṭi* (de Grenade).

Musique savante profane dont la tradition remonte à l'Espagne musulmane (VIII[e]-XV[e] siècles), *al-ālā al-andalusiya* est fondée sur un système de vingt-quatre modes utilisant deux formes de poésie arabe, le *muwashshaḥ* et le *zajal*. Très estimée au Maroc, cette musique a depuis toujours bénéficié du patronage royal (Schuyler 2001 : 137-8). Le répertoire des orchestres de femmes s'appuie essentiellement sur cette tradition musicale et en particulier sur les pièces vocales des *nūbāt*[6]; mais il peut aussi inclure de la musique populaire *sha'bi*[7] ou des genres de musique traditionnelle typiques du nord.

L'orchestre, dont le nombre de membres varie selon l'importance de la célébration et les moyens financiers mis à disposition, peut comprendre jusqu'à quinze musiciennes qui chantent en s'accompagnant de divers instruments. L'instrumentation de base comprend *'ūd* (luth arabe), *kamanja* (violon européen ou alto tenu verticalement), *ta'rīja* (petit tambour en gobelet de terre cuite à une peau), *ṭār* (petit tambour sur cadre circulaire à cymbalettes), *darbūka* (tambour en gobelet à une peau), *bendīr* (grand tambour sur cadre circulaire), mandole et mandoline pour les orchestres spécialisés dans le style *gharnāṭi*, et, récemment, l'orgue électronique. Un groupe de deux à quatre voix de soutien entre parfois dans la composition des plus grands ensembles.

Traditionnellement la profession était héréditaire; mais de nos jours, la plupart des interprètes rejoignent un orchestre et s'embarquent dans la carrière professionnelle après avoir reçu une certaine formation dans les conservatoires locaux[8].

Les orchestres de femmes ont été créés à l'origine pour remplacer les ensembles d'hommes aveugles qui animaient les fêtes familiales et les cérémonies privées chez de riches clientes. Vêtues de magnifiques costumes traditionnels de leur région, les musiciennes jouent en restant posément assises.

Dirigées par la chanteuse la plus âgée de l'ensemble, qui joue en général du *'ūd*, ces musiciennes constituent une exception dans le paysage musical

---

6 Le répertoire de la musique andalouse est constitué d'un ensemble de pièces vocales et instrumentales organisées en onze *nūbāt* (sing. *nūba*, suite), identifiées selon leur mode musical principal (*ṭab'* pl. *ṭubū'*). La *nūbā* est divisée en cinq sections ayant chacune un mode rythmique différent. Chaque section (*mīzān*) est subdivisée en une introduction lente, un passage central accéléré et un finale rapide.

7 Au Maroc le terme *sha'bi* (*sha'b*, peuple) est utilisée comme appellation commune pour définir tous les styles de la musique populaire marocaine. Dans cet article «musique populaire» est utilisée dans son acception anglo-américaine.

8 Ahmed Aydoun, communication personnelle du 20 mai 2003.

marocain, où rares sont les femmes qui jouent des instruments, hormis les percussions. Les musiciennes ne dansent pas pendant la performance ; cependant, les chanteuses qui assurent les voix de soutien, lorsqu'elles sont présentes, exécutent parfois quelques mouvements de danse. Les assistantes se joignent souvent aux musiciennes pendant le chant, soulignant et accélérant le rythme par des battements de mains, et surtout dansant entre elles de manière sensuelle, mais calme et gracieuse.

Les chanteuses solistes : *mughanniyāt*

L'appellation commune de *mughanniyāt* (« chanteuses », sing. *mughanniya*) s'applique à toutes les chanteuses accompagnées par un orchestre ou un ensemble masculin et spécialisées dans un seul ou plusieurs des genres suivants : chant arabe classique, *mūsīqa aṣria*[9], pièces vocales de la tradition musicale andalouse et, récemment, *melhūn*[10].

Les *mughanniyāt* sont considérées comme un phénomène musical relativement récent, qui débute dans les années soixante pour atteindre son apogée dans les années quatre-vingt ; les chanteuses reçoivent à différents degrés une formation musicale en chant classique occidental, soit dans les conservatoires marocains où le chant de style arabe est absent des programmes d'enseignement, soit à l'étranger. Puis elles se lancent dans une carrière professionnelle suite à une audition ou à un concours organisé par les institutions musicales nationales, en particulier dans les conservatoires, à la radio et à la télévision marocaines[11]. Une fois choisies pour leurs qualités musicales ou en tant que lauréates d'un concours[12], les chanteuses donnent des concerts avec un orchestre ou un ensemble pour perfectionner leur formation musicale.

---

9 Terme utilisé pour définir la chanson marocaine moderne inspirée par la musique égyptienne du XX^e^ siècle qui utilise d'une part l'arabe moderne pour sa poésie, et d'autre part de grands orchestres et des idiomes musicaux du Moyen Orient et du Maroc pour les modes et les rythmes. Le genre s'est développé en trois étapes : (1) imitation du style oriental et égyptien (des années 1930 jusqu'au début des années 1950) ; (2) réaction à cette période d'imitation, suivie de la recherche d'une identité ou voix marocaine (du début des années 1950 à la fin des années 1960) ; (3) dernière étape où naquit un style défini comme le chant marocain moderne (de la fin des années 1960 à nos jours).

10 Un genre de chant urbain qui est traditionnellement interprété dans les milieux ouvriers masculins des corporations artisanales. A l'origine une création littéraire en arabe dialectal, le *melhun* est un style de chant strophique avec un schéma rythmique complexe, de longs textes dans un arabe dialectal riche, spirituel et parfois obscur.

11 Ahmed Aydoun, communication personnelle, 20 mai 2003.

12 Pendant mes recherches sur le terrain, j'ai eu l'occasion de discuter de leur carrière avec différentes *mughanniyāt*. Toutes se plaignaient de la difficulté de percer sur un marché qui est contrôlé par un circuit fermé de personnages corrompus qui ne s'intéressent qu'à promouvoir les chanteuses les plus jolies et les plus « disponibles » ou qui demandent des pots de vin sous prétexte d'aider les artistes à réussir.

Au Maroc, seules quelques chanteuses ont réussi à se faire un nom et à mener une carrière couronnée de succès. Les compositeurs de musique pour orchestre écrivent pour elles des pièces qu'elles chantent dans des émissions spéciales de la télévision[13] ou au cours d'événements prestigieux qui se déroulent dans de grandes salles de concert ou lors de festivals. Les autres, c'est-à-dire la majorité des chanteuses, apparaissent de temps en temps dans des soirées musicales ou des concours, elles deviennent des sortes de « voix anonymes » dans des orchestres dont elles dépendent complètement. Quant à leur propre carrière, elles la financent elles-mêmes en faisant des enregistrements ou en chantant dans des lieux comme les grands hôtels.

L'interprétation et le contexte dans lequel cette catégorie de *mughanniyāt* chante rappellent les concerts des chanteuses classiques occidentales. Pratiquement immobile au milieu de la scène, debout devant un orchestre ou un ensemble de musiciens, la *mughanniya* chante face à un micro tandis que ses bras et ses mains soulignent le sens des paroles. Les chants d'amour et les thèmes patriotiques trouvent un écho particulier lorsque le public mixte encourage verbalement la chanteuse et ponctue le chant, participant ainsi activement au concert en reprenant un refrain, en battant des mains ou en invoquant avec enthousiasme le nom d'Allah en signe de profonde appréciation.

Le terme *mughanniyāt* s'applique également aux chanteuses de *sha'bi*. Ces chanteuses commencent normalement leur carrière en chantant en amateur pour des amis, des voisins ou lors de mariages, avant d'être « découvertes » par le grand public grâce à des enregistrements commerciaux.

Accompagnées d'un petit ensemble de musiciens qui jouent sur des instruments occidentaux et marocains traditionnels ou, à l'instar des groupes pop/rock, uniquement sur des instruments occidentaux, le mode d'interprétation de ces chanteuses rappelle un peu les concerts des chanteuses pop occidentales. Habillées à l'occidentale et se déplaçant sur scène, la plupart de ces *mughanniyât* ne s'en distinguent que par leur musique – un style hybride de chansons d'amour influencé par la musique populaire orientale et occidentale – et par leur façon de chanter.

La carrière de ces chanteuses ressemble à celle des interprètes occidentales. Passant d'un producteur, d'un directeur ou d'un groupe à l'autre, toujours en train de se battre pour le prochain concert, leur carrière est mesurée à l'aune de leur succès commercial. Seul un petit nombre de *mughanniyāt* réussit, tandis que les autres cessent de donner des concerts ou continuent d'animer les fêtes privées et les célébrations familiales, chantent dans des hôtels ou des cabarets, adaptant leur mode vestimentaire et leur interprétation aux besoins du lieu où elles se produisent.

---

13 Tous les samedis soir, de 21h à 23h, les deux chaînes de télévision nationales diffusent des concours de musique ou des soirées musicales consacrées à un genre particulier de musique, à un chanteur ou à la tradition musicale d'une région du Maroc.

Les ensembles féminins : *ḥaḍḍārāt, maddaḥāt, fqirāt*

Ces trois termes sont employés de façon interchangeable pour désigner les groupes de musiciennes qui chantent un répertoire de musique traditionnelle sacrée en s'accompagnant de divers instruments de percussion dans les cérémonies de femmes, pendant des célébrations familiales importantes comme l'imposition de nom *(usbū')*, le quarantième jour de deuil *(rab'īn)*, le retour du pèlerinage de la Mecque *(ḥajj)*, ou lors de cérémonies religieuses telles que le *'Āshūrā* (dixième jour du premier mois du calendrier musulman) ou pendant le *Sha'āban* (le mois qui précède le Ramadan). Dans des circonstances plus solennelles telles que les rituels funéraires *(gnāzāt)*, les *ḥaḍḍārāt* (sing. *ḥaḍḍārā*) ou *maddaḥāt* (sing. *maddaḥā*) sont appelées normalement *fqirāt* (sing. *fqira*, « femme lettrée et réputée pieuse »). Dans ce genre de situation, les *fqirāt* chantent le plus souvent *a cappella* et ne demandent pas de cachet, bien qu'une rémunération leur soit offerte sous forme de présents.

Alors qu'en arabe marocain le terme *maddaḥāt* (du substantif *mddaḥ*, « poème laudatif » ou du verbe *mddaḥ*, « faire l'éloge ») désigne les femmes qui chantent des poèmes en l'honneur du Prophète et des saints, le terme *ḥaḍḍārāt* peut, d'une part, signifier « invitées » (du verbe *ḥḍer*, « participer comme invitée à une fête familiale destinée aux femmes ») et, d'autre part, désigner les invitées ou les participantes à une *ḥaḍra*, séance de danses et de chants avec accompagnement de musique propre à certaines associations religieuses (*ṭarīqat*) et destinée à provoquer un état d'extase ou de transe.

Sans avoir suivi de véritable formation musicale, ces musiciennes apprennent généralement le répertoire en jouant avec des amies, des parentes ou des membres de leur association religieuse qui jouent dans de tels ensembles avant de s'embarquer dans une carrière qui a la réputation d'être la moins professionnelle.

Un groupe de *ḥaḍḍārāt, maddaḥāt, fqirāt* est composé de quatre à six femmes d'âge mûr, habillées souvent de vêtements et de foulards de couleur sombre, qui jouent posément assises en demi-cercle, face aux invitées. Dirigées par une musicienne plus âgée, les chanteuses s'accompagnent de *ṭbilāt* (paire de timbales en terre cuite accordées approximativement à la quarte et frappées à l'aide de deux baguettes), de battements de mains, de *ta'rija*, de *bendīr* et de *ṭāra* (grand tambour sur cadre rond à cymbalettes).

Assises en cercle par terre, les jambes croisées, les *ḥaḍḍārāt, maddaḥāt, fqirāt* ne dansent pas pendant leur interprétation. Leurs auditrices imitent le même comportement en restant assises pendant la séance, sauf lorsqu'elles entrent en transe ou atteignent l'extase. Alors, elles se lèvent et se mettent à danser en bougeant le corps de gauche à droite, en remuant le torse de haut en bas, en balançant leur tête aux cheveux défaits d'avant en arrière, tandis que les autres invitées les retiennent par l'arrière de leur ceinture.

Les ensembles de femmes : *huwāriyāt, m'allmāt, 'awniyāt, ḥaddawiyāt, l'abāt*

Ces termes désignent généralement les groupes féminins qui animent les fêtes de femmes (*ḥaflāt l-'yālāt)* pendant les mariages et les célébrations familiales telles que les naissances (*zyādāt, wlādāt)*, les circoncisions (*khtāin)*, les cérémonies d'imposition du nom, etc. Normalement, un groupe prend le nom de sa région, de sa tribu, ou de sa ville d'origine. Ainsi le terme *huwāriyāt* est utilisé dans les régions de Marrakech et Taroudant (*Huwāra* étant le nom d'une tribu arabe située dans la vallée de Sus au sud du Maroc) ; l'appellation *m'allmāt* (« maîtresses », du verbe *'allem*, « enseigner ») s'emploie dans la région de Meknès ; le terme *'awniyāt* (*'Awna* étant le nom d'une tribu arabe des plaines atlantiques) est employé dans la région de Doukkala ; le terme *ḥaddawiyāt* est utilisé dans la région de Chaouia (la tribu d'Ouled Haddou vit au sud-est de Casablanca) ; enfin, l'appellation *l'ābāt* (« joueurs », du verbe *l'āb*, « jouer ») est employée dans le reste du Maroc.

Le répertoire de ces groupes de femmes est constitué de musique traditionnelle profane et sacrée, ainsi que de musique *sha'bi.* Le style *huwāri*, influencé par la musique sub-saharienne d'Afrique, forme la base du répertoire des *huwāriyāt.* Celui-ci se distingue par les traits suivants : son caractère percussif, son intense polyrythmie, l'alternance des rythmes 7/8 et 5/4 dans la même composition, la superposition des cellules rythmiques binaires et ternaires, une mélodie basée sur l'échelle pentatonique anhémitonique dont le registre ne dépasse pas une octave ainsi qu'une structure responsoriale. Une chanson comprend généralement deux sections dans lesquelles la répétition responsoriale est suivie d'un final caractérisé par un hoquet et un crescendo rythmique (Baldassarre 1999).

Bien que le répertoire des *m'allmāt, 'awniyāt, ḥaddawiyāt* et *l'ābāt* se distingue également par son caractère percussif, leur musique est moins polyrythmique et n'alterne pas entre les rythmes 7/8 et 5/4. Elle subit moins l'influence de l'Afrique sub-saharienne et ses mélodies ne sont pas basées sur une échelle pentatonique anhémitonique. Toutefois, la superposition de cellules rythmiques binaires et ternaires et la formule responsoriale sont toujours présentes.

Les courts poèmes d'origine bédouine chantés en arabe vernaculaire et appelés *'arūbi* ou *al-mūraddadāt an-nisāiya* (répétitions féminines)[14], considérés comme faisant partie du domaine des femmes, représentent le répertoire poétique fondamental de ces ensembles. Ces chants sont théoriquement des quatrains (el-Fassi 1967 : 9) ; mais dans la pratique, le premier vers qui introduit la forme métrique, la ligne mélodique et le titre de la chanson, constitue un refrain répété tous les deux vers selon le schéma ABACADAE… interprété selon la formule responsoriale par deux chœurs ou par une soliste et un chœur. Le plus important, c'est que le mètre, le rythme et la mélodie fonctionnent comme une structure sur

14 Communication personnelle de Hassan Najmi, 7 mars 2003.

laquelle s'appuie la répétition poétique, l'improvisation ou la variation. Les paroles, constituées en général de clichés, de proverbes et d'expressions traditionnelles ou populaires, sont souvent collées bout à bout et adaptées par les interprètes au gré de la circonstance et de l'inspiration. Les images de la vie religieuse populaire, l'extase amoureuse, l'hymne à la beauté et l'éloge des invitées et de leurs familles font partie des thèmes prisés par les *huwāriyāt* (Baldassarre 1999), tandis que des poèmes à connotation érotique plus explicite constituent parfois le répertoire des *l'ābāt* et des *'awniyāt*. Un autre style musical traditionnel, celui de la *'aiṭa* dont il sera question plus loin, fait aussi partie du répertoire de ces groupes.

Composée d'au moins quatre ou cinq interprètes, l'instrumentation de ces ensembles comprend un assez large éventail d'instruments à percussion : *ṭār*, *ṭāra*, *ta'rīja*, *bendīr*, *darbūka*, *nāqūs* (cloche faite avec le tambour d'un frein de voiture, frappée avec deux baguettes métalliques), *agwāl* (long tambour en gobelet en céramique à une seule peau), et une plaque métallique frappée avec une paire de *nwiqsāt* (cymbalettes en métal) attachées au pouce et au majeur de chaque main.

Divertissement pour réceptions de femmes, les exécutions des *huwāriyāt*, *m'allmāt*, *'awniyāt*, *ḥaddawiyāt* et *l'ābāt* diffèrent sensiblement des interprétations relativement sobres des musiciennes précédentes. Pleines d'entrain, énergiques, exubérantes et parfois même entreprenantes, ces musiciennes s'assoient en cercle par terre, les jambes croisées, puis, pendant l'interprétation, une ou deux d'entre elles se lèvent et vont en dansant d'une invitée à l'autre pour ramasser des pourboires. Loin d'être réservées, ces femmes s'approchent audacieusement des spectatrices, les entraînent avec insistance dans la danse ou exécutent des mouvements sensuels et érotiques du ventre et des hanches. Après avoir fait le tour de la salle et récolté suffisamment d'argent, elles rejoignent le groupe pour recommencer à jouer et à chanter avec les autres.

Ce type d'attitude influe nécessairement sur l'atmosphère générale de la fête et sur le comportement des invitées. Transportées par une musique dont le caractère rythmé et dansant prime sur l'aspect poétique des chansons, les invitées dansent entre elles, dévoilant de façon inhabituelle leur séduction et leur sexualité.

Les *shikhāt*

Chanteuses et danseuses professionnelles, les *shikhāt* animent avec un ensemble de musiciens les réceptions féminines, masculines ou mixtes, au cours des célébrations des cycles de la vie et de fêtes privées (*qṣārāt*).

Sans avoir reçu de véritable formation musicale, une jeune *shikha* entre dans une troupe et suit la direction musicale et non musicale d'un *shikh* ou d'une *shikha* plus âgé ou plus expérimenté qui lui enseigne au long des années le

répertoire des chants et tout ce qui est nécessaire à leur interprétation, comme les danses, les codes vestimentaires, le maquillage, etc. L'apprentie, dont l'âge dépasse rarement les vingt ans, remplit le rôle de danseuse dans la troupe avant de progresser dans la hiérarchie des *shikhāt* et de devenir elle-même une *shikha* chevronnée, capable de monter sa propre troupe.

Tandis que les *shikhāt* ponctuent leurs chants avec un petit *ta'rīja*, les instrumentistes masculins utilisent invariablement le *'ūd*, le *kamanja*, la *darbūka* et le *bendīr* pour les accompagner. Certaines troupes jouent cependant d'autres instruments comme les *swisdī* (luth piriforme plus petit, à deux ou trois cordes) ou le *loṭār* (luth à caisse piriforme, à trois ou quatre cordes).

Le répertoire des *shikhāt* est basé essentiellement sur la *'aiṭa* («cri»; «appel»), un chant strophique en arabe dialectal que l'on retrouve tout le long des plaines atlantiques du Maroc, de Casablanca à Marrakech. Ses variantes régionales (*'aiṭa marsawia* dans la région de Casablanca; *'aiṭa haṣbawia* dans la région de Safi; *'aiṭa hawzia* dans la région de Marrakech; *'aiṭa z'airia* dans la région de Rabat et de Kenitra; *'aiṭa mellalia* dans la région de Beni Mellal) se distinguent par des spécificités mélodiques et rythmiques ainsi que par des répertoires poétiques particuliers, dont les sujets vont du commentaire social et politique à la déception amoureuse.

On pourrait diviser en deux parties la structure et l'interprétation de la *'aiṭa*. Dans la première partie où prédomine le chant, la *shikha* principale *(ṭabbā'a)*, qui est aussi la meneuse du groupe, chante en alternance avec une autre *shikha*, tandis que les autres *shikhāt* et quelques-uns des instrumentistes ponctuent le chant. Les danses interviennent dans la seconde partie; lorsque le rythme de la musique passe d'un tempo lent à un 6/8 plus rapide. La fin est marquée par une accélération croissante du tempo, suivie d'un arrêt brusque et complet.

Bien que les *shikhāt* soient considérées à la fois comme des chanteuses et des danseuses, la chanteuse qui dirige le groupe ne danse pas pendant le spectacle. En effet, la danse est une activité généralement réservée aux jeunes *shikhāt*, aux voix d'accompagnements et aux apprenties.

Les prestations des *shikhāt* se développent en crescendo. Plus la soirée se prolonge, plus l'atmosphère festive produit une excitation générale, un état d'euphorie (*nashāṭ*), une réaction collective à l'environnement musical qui provoque parfois la transe chez certaines invitées.

Pendant les réunions féminines, les *shikhāt* deviennent des sortes des médiums ou peuvent agir en tant que telles; à travers elles, avec elles ou devant elles, les invitées se laissent aller, s'abandonnent à la danse. Elles assument une image séduisante et sexuelle, prenant parfois le rôle des *shikhāt* elles-mêmes.

Le même genre de scénario se répète pendant les fêtes de mariage où l'assistance est mixte. Mais lorsque la nuit avance, et que les femmes sont moins nombreuses, c'est au tour des hommes d'investir la scène et de danser pendant que les *shikhāt* continuent à jouer le rôle de catalyseurs.

Pendant les réunions masculines (*ḥaflāt r-rajjāla*), les *shikhāt* dansent de manière séduisante devant les invités, qui restent assis durant une grande partie de la soirée; elles font attention à chacun des hôtes de manière à s'assurer un maximum de pourboires. Les hommes aiment être au centre de l'attention pendant les danses sensuelles des *shikhāt*, qui récompensent leurs bienfaiteurs en chantant leurs louanges. La participation, l'interaction entre les musiciennes et le public et la consommation d'alcool vont de pair avec la vivacité croissante de la danse des *shikhāt*, l'accélération du tempo et l'intensité sonore de la musique.

L'excitation et l'intimité établies entre femmes ou entre hommes, particulièrement lorsqu'ils dansent entre eux, peuvent parfois engendrer un érotisme subtil à caractère homosexuel.

Les performances féminines

Dans son introduction à «Women and Music in Cross-Cultural Perspectives», Ellen Koskoff écrit: «La sexualité féminine, telle qu'elle est définie par la femme elle-même ou par les autres, influence la performance musicale de trois façons: 1) l'environnement social où se produit la performance peut offrir un contexte pour un comportement sexuel explicite, transformant ainsi la performance musicale en une sorte de métaphore des relations sexuelles; 2) la perte réelle ou ressentie de la sexualité peut modifier le rôle et/ou le statut musical de la femme; 3) les idées culturelles sur la sexualité féminine peuvent motiver la ségrégation ou la limitation des activités musicales des femmes» (1987: 6). Le portrait musical des musiciennes marocaines professionnelles ici tracé illustre la théorie de Koskoff.

Au Maroc, le cadre dans lequel s'effectue la performance peut effectivement offrir un contexte pour un comportement sexuel, explicite ou allusif, qui transforme la performance musicale en une sorte de métaphore des relations sexuelles. Si cette remarque s'applique bien entendu à d'autres cultures musicales, au Maroc les idées sociales et les règles de comportement régissent les rapports entre les sexes – dictés par les croyances culturelle sur la sexualité féminine – exacerbent la fonction des performances musicales en tant que lieux conceptuellement séparés des activités quotidiennes et dans lesquels les participants se libèrent, réellement ou mentalement, des nombreuses restrictions imposées par la société aux mœurs, et plus particulièrement aux mœurs liés à la sexualité. De quelle façon? A travers deux aspects qui font intervenir le corps de l'interprète: le chant et la danse.

A propos du chant des femmes

Comme le tableau ci-dessus nous le montre, les activités musicales des femmes tournent autour du chant. Au Maroc, les femmes ont l'habitude de chanter lorsqu'elles se trouvent en compagnie d'autres femmes [15]. Dans le milieu urbain, elles chantent dans la sphère privée de la maison, tandis que dans le milieu rural, elles chantent aussi pendant leur travail hors de la maison.

Dans certaines circonstances, le chant remplace la conversation. Dans un pays comme le Maroc où, pour des raisons politiques et culturelles, le discours indirect constitue le moyen de communication privilégié, la poésie chantée, avec son langage imagé, est un parfait moyen d'expression codée. On chante souvent les paroles d'une chanson pour commenter certains sujets de conversation, tissant ainsi le chant dans la trame du discours oral. Le chant est donc un langage à la fois intime et social, qui permet aux femmes de se lier, d'exprimer leur for intérieur et de manifester leur désir.

Les hommes sont exclus de cette sphère d'intimité féminine, parce que le chant, ou plutôt la voix de la femme, est considérée comme intrinsèquement érotique à cause de son association avec le corps féminin. Il est vrai qu'on ne saurait réduire le chant à une simple action vocale, tant le reste du corps joue un rôle essentiel dans la transmission des paroles; par conséquent une chanteuse, c'est-à-dire un individu dont la voix et les gestes sont perçus par l'ouïe et la vue, s'expose de façon à attirer, discrètement ou non, l'attention sur son corps; de ce fait elle suggère une sexualité considérée comme illicite et séductrice (Webster Goodwin 1994: 67-8).

En tant que catalyseur d'une célébration qui culmine généralement en un état d'euphorie collective et même de transe, la chanteuse établit grâce à son corps une relation intime avec l'audience. En l'écoutant et en la regardant, le public a l'impression de pouvoir presque la toucher (Zumthor 1990: 153): une intimité, réelle ou imaginaire, qui est fortement érotisée et qui provoque, dans l'audience, un transfert progressif du désir.

---

15 Bien que les femmes chantent avec les hommes à la maison, en famille ou dans des manifestations publiques telles que les réunions politiques, à l'école, à l'université, pendant les voyages en bus ou dans le milieu de la moyenne et de la haute bourgeoisie où la discrimination sexuelle est moins sévère, chanter dans ce genre de contextes éveille plus un sentiment de camaraderie qu'une attirance amoureuse.

A propos de la danse des femmes

A l'instar du chant, la danse est une activité d'emblée joyeuse, conviviale, libératrice et sensuelle. Au Maroc, il est difficile d'imaginer une soirée féminine sans danse. Lorsqu'il y a des femmes âgées et pieuses parmi l'assistance, elles s'abstiennent bien sûr de danser, mais cela ne les empêche pas de regarder avec enthousiasme les danseuses et de les encourager ; elles prennent plaisir à les voir évoluer et participent ainsi activement à la célébration. Quant les femmes s'exercent et dansent entre elles, s'encourageant les unes les autres et montrant leurs talents, elles révèlent métaphoriquement, et parfois même ostensiblement, leur savoir-faire sexuel d'une façon qui serait normalement inacceptable.

Au cours d'une performance, la danse – « une activité dans laquelle le corps est à la fois un lieu d'expérience (pour le danseur) et un signe (pour ceux qui regardent le danseur) où la sexualité est profondément ancrée » (Cowan 1990 : 4) – constitue le principal moyen d'expression permettant aux participants de s'amuser et de se libérer des restrictions sexuelles.

Comme Hanna le démontre, les sentiments et les idées sur la sexualité et le rôle des sexes prennent forme dans la danse. Les modèles visuels tels que danseur (homme ou femme) interprète reflètent, et en même temps défient, les attentes de la société face aux activités propres à chaque sexe (1988 : xiii). Par conséquent, même si elle est porteuse d'une certaine liberté, la danse reste cependant extrêmement conventionnelle. En réalité, la danse est une activité codifiée qui, tout en mettant les mœurs de la société au défi, se soumet aux mêmes règles qui régissent les rapports quotidiens entre les sexes.

Au Maroc, lorsque la danse n'a pas lieu dans les contextes unisexuels habituels, les femmes dansent entre elles par couples ou forment un cercle fermé dans lequel l'homme, lorsqu'il s'y aventure, ne trouve pas de partenaire spécifique. Elles dansent également avec les hommes de leur famille. Danser en couple avec un homme qui n'est pas de la famille ou bouger le corps d'une façon provocante est considéré comme honteux, et une femme risque même de perdre son statut. « *Hādīk shikha* » (c'est une *shikha*), « *wīli, wīli* » (une expression que dénote une sorte d'indignation), sont des commentaires, accompagnés d'expressions et de regards malveillants, que j'ai entendu faire par des femmes pour critiquer des danseuses qui avaient un comportement considéré comme inapproprié pendant des fêtes.

Ainsi, la danseuse qui s'expose au regard du public subit-elle tout d'abord l'impact des représentations culturelles et des significations de son corps, et ensuite l'examen minutieux auquel toute femme est soumise dans sa vie de tous les jours. La liberté des mœurs sexuelles se traduit inévitablement par une mauvaise réputation. Un comportement ouvert est toujours contrôlé intérieurement par « un ordre dans lequel on parle un langage social et moral commun » (Femia in Cowan 1990 : 12).

Conclusions

Nous venons de voir comment le chant et la danse des femmes, ou plutôt les idées que la société se fait de ces activités, peuvent transformer une performance musicale en un lieu propice à un comportement sexuel explicite ou en une métaphore des relations sexuelles. Abordons maintenant la troisième proposition de Koskoff concernant la ségrégation et les restrictions imposées aux activités musicales des femmes au Maroc. Le tableau suivant montre les restrictions qui sont imposées à deux facteurs fondamentaux de l'exécution musicale : l'audience et la danse.

	Audience / Public	Danse
orchestres de femmes *(firqāt l-'yālāt)*	féminine	aucune ou un minimum
chanteuses solistes, interprètes de chant arabe classique *(mughanniyāt)*	mixte	aucune
chanteuses solistes, interprètes de *sha'bi (mughanniyāt)*	mixte	un peu
ensembles de femmes *(ḥāḍḍārāt, maddaḥāt, fqirāt)*	féminine	aucune
ensembles de femmes *(huwāryāt, m'allmāt, 'awnyāt, ḥaddawiyāt, l'ābāt)*	féminine	oui
shikhāt	féminine, mixtes, masculine	oui

A l'exception des *mughanniyāt* et des *shikhāt*, toutes les autres interprètes jouent uniquement parmi les femmes, conformément aux idées et aux règles sociales régissant les rapports entre les sexes : c'est seulement dans le cadre d'une ségrégation sexuelle qu'une attitude sexuellement explicite, si toute fois elle existe, est acceptable.

La restriction essentielle imposée aux *mughanniyât*, qui jouent pour un public mixte, concerne leur danse. Alors que les chanteuses qui interprètent les musiques traditionnelles savantes limitent leurs interprétations à la gestuelle, celles qui chantent le *sha'bi*, même si elles imitent souvent leurs collègues occidentales sur scène, se retiennent toujours de danser.

Enfin, les *shikhāt*, qui exécutent des danses sensuelles ou explicitement sexuelles devant des publics féminins, mixtes ou masculins, constituent la seule catégorie de musiciennes auxquelles les restrictions ne semblent pas s'appliquer.

Ceci nous amène à la deuxième catégorie de Koskoff, à savoir les changements dans les rôles musicaux et/ou le statut des femmes correspondant à la perte réelle, ou ressentie comme telle, de la sexualité des interprètes. S'il est

vrai que les musiciennes âgées, qui ne sont pas considérées comme sexuellement actives, ont un rôle plus respectable, tel que celui de chef de la troupe par exemple, ce qui à son tour a un impact positif sur leur statut social, il est aussi vrai que le rôle et, par conséquent, le statut social des interprètes plus jeunes, considérées sexuellement actives, peut aussi varier de façon significative. Voici de quelle manière :

Le concept de l'honneur constitue un aspect très important de la culture marocaine ; en particulier chez les femmes qui, pour accéder à un certain degré de respectabilité, doivent se distancer de la sexualité. Dans la vie de tous les jours, cette distanciation apparaît dans les postures physiques qui sont censées refléter le caractère moral. Ainsi, tandis que le comportement timide et réservé (*ḥashshūmî*), tête baissée et yeux rivés au sol, indique le respect et la déférence pour le « discours masculin dominant », l'allure franche et désinvolte, tête haute et regard direct, montre la libération par rapport à ce discours (Kapchan 1997 : 185). Mais la liberté affectée entraîne une mauvaise réputation : de même que, dans la vie quotidienne, les postures physiques suggèrent le caractère moral, dans la performance de la danse, l'expression ouverte de la sexualité indique la limite qui sépare les musiciennes respectables des autres.

Les activités musicales des femmes sont affectées par une structure sociale qui repose sur deux extrêmes, deux modes de comportement considérés soit comme convenables, soit comme inconvenant pour la femme. Il faut noter que ces deux pôles dérivent directement des idées culturelles sur la sexualité féminine – c'est à dire d'une vision masculine qui croit à son pouvoir de déstabiliser l'ordre social et qui impose son contrôle systématique – influencent non seulement les activités musicales des femmes mais aussi et surtout le statut de la femme, dans une société sexuellement asymétrique comme celle du Maroc.

Les performances des musiciennes associées au pôle extrême de la pureté sont exécutées dans des lieux privés pour un public féminin et sont caractérisées par une attitude digne. Les musiciennes s'abstiennent donc de danser ou dansent de manière limitée. Elles ont ainsi un statut social plus élevé que les musiciennes associées au pôle extrême de la promiscuité. Ces dernières se produisent dans des lieux publics pour une audience masculine et adoptent un comportement audacieux qui consiste notamment à danser. Les musiciennes associées à ce deuxième pôle sont reléguées à un statut social inférieur et considérées comme des musiciennes de mauvaise réputation. Les *ḥaḍḍārāt, maddaḥāt, fqirāt* et les *shikhāt* représentent respectivement ces deux pôles. Entre les deux on trouve les orchestres de femmes, les *mughanniyāt*, et les *huwāriyāt, m'allmāt, 'awniyāt, ḥaddawiyāt, l'ābāt.*

Bibliographie

BALDASSARE Antonio
1999 «With the Daughters of the Houara (Morocco): From Fieldwork to World Music». *Music and Anthropology* 4. http://www.muspe.unibo.it/period/MA

CITRON Marcia
1993 *Gender and the Musical Canon.* Urbana: University of Illinois Press.

COLIN Georges Séraphin
1994 *Le dictionnaire Colin d'arabe dialectal marocain.* Rabat: Editions Al Manahil.

COWAN Jane
1990 *Dance and the Body Politic in Northern Greece.* Princeton: Princeton University Press.

DUNN Leslie C. and Nancy A. JONES, eds.
1994 *Embodied voices: Representing Female Vocality in Western Culture.* Cambridge: Cambridge University Press.

EL-FASSI Mohammed
1967 *Chants anciens des femmes de Fès.* Paris: Seghers.

HANNA Judith Lynne
1988 *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire.* Chicago and London: The University of Chicago Press.

HOMO-LECHNER Catherine et Christian RAULT
1999 *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus.* Royaumont: Fondation Royaumont/ CERIMM.

KAPCHAN Deborah
1996 *Gender on the Market.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

KOSKOFF Ellen, ed.
1987 *Women and Music in Cross-Cultural Perspective.* New York: Greenwood Press.
1987 «An Introduction to Women, Music, and Culture». *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. Ellen Koskoff: 1-24. New York: Greenwood Press.

SCHUYLER Philip
2001 «Morocco». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 17:135-142.

WEBSTER GOODWIN Sarah
1994 «Wordsworth and Romantic voice: the poet's song and the prostitute's cry». *Embodied voices: Representing female vocality in Western culture*, eds. Leslie C. Dunn and Nancy A. Jones, 65-79. Cambridge: Cambridge University Press.

ZUMTHOR Paul
1990 *Oral Poetry: an Introduction.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

RÉSUMÉ Cet article se propose d'étudier les *shikhāt,* chanteuses et danseuses professionnelles, en comparaison avec d'autres musiciennes arabes du Maroc. Nous abordons le rôle des femmes en tant que musiciennes, et plus particulièrement la façon dont leur comportement pendant la performance influe sur le statut de chaque catégorie de musiciennes. Une analyse du panorama des activités musicales professionnelles des femmes au Maroc permet de placer les *shikhāt* dans leur contexte, d'identifier ce qu'elles ont d'unique ou au contraire de semblable par rapport aux autres musiciennes, ceci afin de mieux comprendre, au moins dans un contexte musical, les raisons qui se cachent derrière leur mauvaise réputation.

La danse *sabar*, une expression de l'identité féminine chez les Wolof du Sénégal[1]

Luciana Penna-Diaw

En avril 2003, dans le cadre des actions pédagogiques de la Cité de la musique de Paris, je me suis rendue à Dakar, au Sénégal pour procéder à l'achat de vingt-trois tambours *sabar*, spécifiques à la population wolof. Souvent associées à la danse, ces instruments sont omniprésents dans les circonstances de réjouissance. J'ai ainsi pu mener des enquêtes de terrain et réaliser des enregistrements musicaux.

Dans le cadre des mes recherches de doctorat, j'ai constaté que les femmes wolof détenaient incontestablement le patrimoine vocal, que la danse y soit associée ou non. Je me suis donc posé la question de savoir comment se passait l'organisation d'un événement dansé où le chant est totalement absent et, dans un tel cas, j'ai cherché à savoir quel était le rôle des femmes. C'est ainsi que j'ai pu filmer cet événement et aussi enregistrer en multipistes les rythmes qui l'accompagnent.

Chez les Wolofs[2] du Sénégal, dès qu'il est question de faire un *sabar*, une véritable « machine sociale » se met en place. Il s'agit d'un grand événement festif,

---

1 Je tiens à remercier Christine Roquet et Jean-Michel Beaudet pour les indications qu'ils m'ont données et de m'avoir fait découvrir l'univers de la danse. Je remercie également le percussionniste Moustapha Ndiaye, ma source d'information. Je suis reconnaissante aux personnes qui se reconnaîtront parmi l'équipe pédagogique de la Cité de la musique, ainsi qu'à Frédérique Darros pour sa disponibilité.

2 Depuis le XV[e] siècle, plusieurs voyageurs se sont aventurés à la découverte du Sénégal. Les Wolofs sont mentionnés pour la première fois par le vénitien Ca da Mosto dans ses *Relations des voyages à la Côte occidentale d'Afrique*, 1445-1457 (Diop 1981 : 5), mais ce fut l'Abbé David Boilat qui établit, au cours de la première moitié du XIX[e] siècle, les premières descriptions des mœurs et de l'histoire du peuple wolof. Les documents, tant d'ethnologie – parmi lesquels ceux de V. Verneuil (1948), D.P. Gamble (1957), G. Balandier (1965), A. Samb (1975) et A. Bara Diop (1981,1985) – que de linguistique, sont beaucoup plus nombreux que ceux d'ethnomusicologie : T. Nikiprowetzky (1962) et Coolen (1983). Une partie du matériel sonore enregistré au début des années 1950 par D. Ames et G. Rouget est archivé au Musée de l'Homme ; l'IRD (Institut pour la recherche et le développement) détient une partie des Archives culturelles nationales du Sénégal (vidéos, bandes sonores, photos, objets…) recueillies par H. Pepper dans les années 1970.

organisé par les femmes, qui implique de nombreuses personnes, tous âges et toutes classes sociales confondus. Bien que la ville en soit le lieu privilégié, le *sabar* est aussi présent en milieu rural. Cette circonstance associe la musique instrumentale à la danse. Je m'efforcerai de la décrire d'un point de vue social et organologique. Mon analyse portera également sur la relation entre la musique et la danse.

Les Wolofs

Les Wolofs sont aujourd'hui établis au Sénégal, en Gambie et en Mauritanie. On ne dispose pas d'une grande quantité de documentation écrite et sonore consacrée à l'étude de cette population. Au Sénégal, les Wolofs représentent 40% des Sénégalais et 80% de la population parle couramment la langue wolof qui, déjà à l'époque coloniale, servait à entretenir les échanges commerciaux entre les Européens et les autres peuples d'Afrique. Les origines de cette langue restent à ce jour incertaines. Au fil des années, plusieurs théories ont été développées[3].

Autrefois, les Wolofs se divisaient en trois principaux groupes socio-professionnels endogames: les *geer*, les *ñeeño* et les *jaam*. Les *geer* ou hommes libres constituaient une catégorie élevée, non ouvrière. Avec la monarchie, elle était divisée en deux branches: les nobles et les roturiers, parmi lesquels se trouvaient les paysans *baadolo*, souvent cultivateurs de céréales ou d'arachides. Les *ñeeño* se subdivisaient en deux sous-groupes. D'une part, les *jeff-lekk* organisés selon le métier exercé: les *tegg* (forgerons-bijoutiers), les *uude* (coordonniers), les *rabb* et les *maabo* (tisserands), les *lawbe* (boisseliers). D'autre part, les *sabb-lekk* qui comprenaient les *gewel* (chanteurs et musiciens professionnels), connus plus communément sous le nom de griots, et les *ñoole* ou courtisans et serviteurs. Les *gewel*, aujourd'hui comme hier, jouent un rôle très important dans les cérémonies wolof. Ils participent à la vie de la communauté et leur musique accompagne les grandes circonstances de la vie: naissance, initiation féminine et masculine, mariage... Enfin, les *jaam* sont les esclaves de guerre et leurs descendants.

---

3 L'hypothèse historique la plus crédible nous dit que la naissance de la langue et du peuple wolofs sont le résultat d'un brassage ethnique entre les populations Mandingues, Soose et Sereer (A. Bara-Diop 1981). Selon Amadou Wade, l'un des meilleurs détenteurs de la tradition orale wolof, «la formation de la langue et de l'ethnie wolof ne remonterait qu'à la fin du XII[e] ou au début du XIII[e] siècle» (Diop 1981: 17).
La langue wolof appartient à la vaste famille linguistique nigéro-congolaise dans laquelle se situe la branche nord des langues dites d'ouest-atlantique (Sauvageot 1981: 33).
Selon J.-L. Diouf et Marina Yaguello, linguistes: «Le wolof, comme beaucoup de langues africaines, est une langue à classes nominales. Ces classes [...] jouent un rôle comparable à celui des genres grammaticaux dans les langues indo-européennes. «Il y a six langues nationales: le wolof, le sérère, le poular, le mandingue, le soninké et le diola [...] Au demeurant, le français reste la langue officielle» (1991).

La quasi-totalité de la population sénégalaise adhère à l'islam. Le processus d'islamisation par la confrérie berbère des Almoravides a débuté au Sénégal autour du XI[e] siècle. L'islam sénégalais est organisé en confréries dirigées par des chefs, qu'on appelle marabouts. Les plus connues sont les Qadiriyya, Tijaniyya, Layennes et Muridiyya, les deux dernières étant typiquement sénégalaises. Le Mouridisme – de *mourid*, «aspirant» – est largement suivi par la population wolof.

Avant d'adhérer à l'islam, les Wolofs avaient d'autres pratiques religieuses qui, à ce jour, sont encore en vigueur. Le syncrétisme entre ces deux pratiques est d'ailleurs présent dans les rituels (accompagnés ou non de musique) et dans la vie de tous les jours.

Le panorama musical

La musique et la danse ont une forte valeur sociale; elles accompagnent tous les événements qui rassemblent la communauté. Chez les Wolofs, ce sont les femmes qui détiennent la plus grande partie du patrimoine musical. Elles participent aux différentes étapes de la vie – la dation du nom, la scarification des filles, le mariage... – en tant que chanteuses, instrumentistes ou danseuses. Cependant, le rôle des femmes ne se cantonne pas aux seuls rituels: elles chantent et jouent quotidiennement des instruments pendant les travaux ménagers et champêtres, pour bercer leurs enfants et pour se divertir.

L'homme, de son côté, prend part aux événements féminins en tant que spectateur ou instrumentiste. Il participe aussi à des événements sociaux qui lui sont propres, tels que la circoncision ou certains temps forts de célébrations religieuses. D'autres pratiques tombent en désuétude, voire disparaissent complètement, comme celle liées à la guerre ou à la royauté.

Description du *sabar*

Comme c'est le cas pour de nombreuses populations d'Afrique, les Wolofs n'ont pas de terme générique pour désigner la musique; ils distinguent néanmoins chaque activité musicale, comme jouer du luth (*damay xalam*) ou frapper le tambour (*tëgg ndënd*). Par contre, il existe un terme pour désigner la danse (*fécc*).

Le point de départ de mon analyse est un événement dansé nommé *sabar*, qui est accompagné exclusivement par des membranophones. *Sabar* est un terme générique qui désigne à la fois la circonstance, l'ensemble des tambours qui servent à l'animer et l'un des rythmes qui y sont joués. Si l'événement

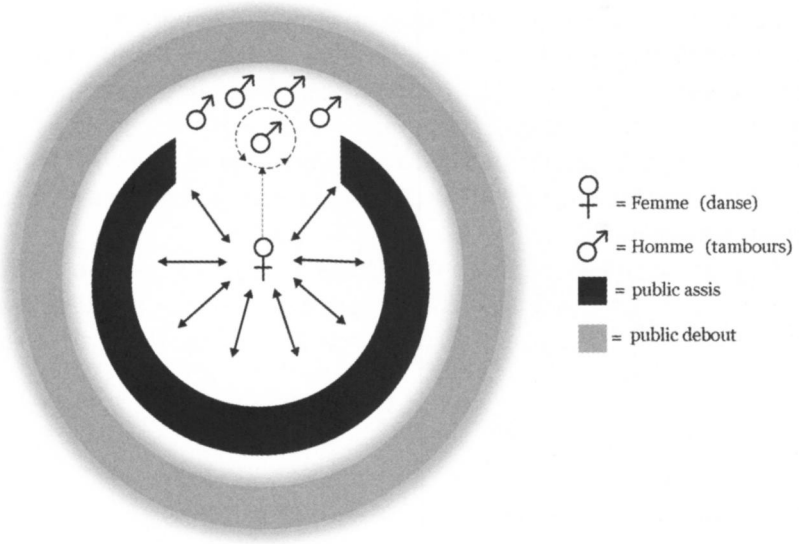


Fig. 1: Disposition des danseuses, des musiciens, du public et exploitation de l'espace

se déroule de jour, après la prière de l'après-midi (*timis*), il s'appelle *sabar*; s'il a lieu le soir, il se nomme *tànnëbéer*.

Comme je l'ai signalé plus haut, l'organisation du *sabar* incombe aux femmes. Il s'agit d'une circonstance de divertissement qui peut être organisée à tout moment et qui dure entre trois et quatre heures. Afin d'en assumer les frais, les femmes se cotisent selon le système des tontines[4], en épargnant de l'argent qui sera utilisé, en cas de besoin, par un des membres du groupe pour organiser des événements.

A tour de rôle, chaque femme organise le *sabar* ou le *tànnëbéer*, ce qui demande beaucoup de temps et d'énergie. Ces événements se déroulent à l'extérieur et il convient d'en choisir le lieu le plus adapté, une grande cour ou plus généralement une rue, dont l'on bloque l'accès à la circulation le jour venu. La femme se charge de contacter les musiciens et de négocier leur participation. Elle devra également leur préparer un repas et louer les chaises pour l'assistance. Quand l'événement a lieu la nuit, ce qui nécessite beaucoup de lumière, elle négociera, contre rémunération, l'autorisation de se brancher sur l'électricité des maisons voisines.

---

4 1652; du nom de banquier italien Tonti, inventeur de ce système. En Afrique, association de personnes versant régulièrement de l'argent à une caisse commune dont le montant est remis à tour de rôle à chaque membre (Le petit Robert 2003).

L'image ci-contre montre comment est organisé et délimité l'espace destiné aux danseuses, aux musiciens et au public:

- L'espace utilisé par les danseuses est délimité par les chaises disposées en cercle. Le champ d'action de la danseuse – représenté par les flèches – est très vaste.
- Les tambours ferment le cercle constitué par les chaises. Certains percussionnistes jouent debout – ceux qui ont les tambours les plus légers – tandis que d'autres sont assis.
- Le public occupe les chaises; mais, celles-ci étant généralement en nombre insuffisant, de nombreuses personnes se tiennent debout à l'arrière et aussi derrière les percussionnistes. Le public est composé de femmes, d'hommes et d'enfants de tous âges et de toutes classes sociales. Par ses cris et ses applaudissements, l'assistance encourage les danseuses et les félicite pour leur performance.

Les tambours et les musiciens

L'ensemble des tambours utilisés pour animer cet événement est appelé *sabar*. Il se compose de cinq tambours en bois de *dimb*[5] de forme conique, mais de tailles différentes.

La fabrication d'un tambour comporte plusieurs étapes: le *lawbe*, qui fait partie de la classe sociale des *ñeeño*, doit écorcer, creuser et donner la forme au fût. Ensuite, le *gewel*, qui appartient lui aussi à la classe des *ñeeño*, se charge de faire percer le corps de l'instrument par un menuisier, puis procède à la fixation et à la tension de la peau de chèvre.

A l'occasion du *sabar* ou du *tànnëbéer*, cet ensemble est multiplié par deux, par trois ou par quatre, et peut compter jusqu'à vingt tambours ayant chacun une fonction rythmique spécifique au sein du groupe.

Traditionnellement, le *ndeer* est le tambour solo. Cependant, le percussionniste professionnel (*gewel* en wolof) Doudou Ndiaye Rose[6] a conçu, vers le milieu du XX^{e} siècle, le *gorong mbabas*, tambour de plus petite taille ayant la même fonction. Les autres tambours assurent l'accompagnement. Parmi ceux-ci, le tambour *mbëng mbëng* est celui qui produit le rythme le plus stable. Il sert donc de référence rythmique à l'ensemble des musiciens. Cet instrument se joue en alternance avec la main et une baguette très souple nommée *galan*. Chaque frappe a un nom qui renvoie à un son particulier (par exemple: *kin*, *bax*, *tak*). Les différents rythmes sont appris et mémorisés en imitant les frappes par onomatopées.

---

5 *Dimb*: bois typique de la région de la Casamance, située au sud du Sénégal. Ce bois n'a pas de nom correspondant en langue française.

6 Doudou Ndiaye Rose, musicien professionnel, spécialiste des tambours *sabar* et très connu sur le plan international.

Fig. 2 (à gauche): Tambours *gorong talmbat* et *ndeer*
Fig. 3 (à droite): Tambours *mbëng mbëng*, *gorong mbabas* et *lamb*

La formation d'un *gewel* se fait oralement, le savoir étant transmis d'une génération à l'autre. Chez les Wolofs, c'est le père ou l'oncle paternel qui en est responsable. Souvent même, les aînés sont amenés à corriger leurs cadets. Dès que quelqu'un a acquis une expérience reconnue, il est alors autorisé à améliorer le jeu des plus jeunes. L'enfant fait ses premiers pas en frappant un tambour qu'il a fabriqué lui-même, le *tama*. Ce dernier est souvent constitué d'une boîte de conserve et d'un sac en plastique en guise de peau; c'est ainsi qu'il commence à travailler ses premiers rythmes et à satisfaire en même temps ses désirs ludiques[7].

Les connaissances de l'apprenti musicien peuvent être validées, soit lors des répétitions, soit lors de l'échauffement des musiciens au cours des manifestations musicales.

---

7 Voici ce que écrit A. Merriam à ce propos: «*Perhaps the simplest and most undifferentiated form of music learning occurs through imitation, which tends to be limited to early learning, though this is not always the case*» (1964:146), ou encore «*There is, then, considerable evidence to indicate that children begin their musical training, and that in some cultures adults continue to expand their musical knowledge, through imitation. If, however, young children begin their music enculturation through this kind of learning process, there is equal evidence to indicate that more formal training is required if the youngster is to become a real musician in the society. A distinction must again be drawn between the casual music performer whose interest is limited to singing as a member of a non-specialized group and the individual who undertakes training which will make him a specialist in some form of music. There is reason to believe that in most societies the casual performers receives relatively little training of a direct nature and instead learns almost entirely from imitation, while the future specialist must almost always undergo some sort of instruction, for special skill requires special training. We move then from the more casual kinds of learning, which fit broadly into the enculturation process, to special aspects of it, and, at this point, most particularly to education as such. Education involves the interaction of three factors: technique, agent, and content*» (1964: 150).

Le jour de l'événement, un chef d'orchestre – traditionnellement celui qui a le plus d'expérience – guide toujours le groupe à l'aide d'une gestuelle ou en énonçant en même temps différents rythmes. En principe, tous les musiciens doivent savoir jouer des différents tambours. Cependant, le chef confie à chaque musicien le tambour dont il maîtrise le mieux le jeu. Les musiciens se relaient deux ou trois fois au cours de la séance pour pouvoir récupérer. Des étapes et des règles sociales précises sont à respecter:

- L'échauffement avec l'instrument. Les enfants peuvent s'associer aux musiciens pour jouer et ainsi améliorer leur technique de jeu.
- *Taggu mbaar:* le chef du groupe récite des formules coraniques pour se protéger du mauvais œil; il demande également aux esprits l'autorisation de jouer et porte des grigris qui le préserveront tout au long de l'événement.

Du point de vue musical, il y a un ordre de succession des rythmes[8]:

- *Bak* (phrase): rythmes d'appel. Il s'agit de rythmes récents, créés par Doudou Ndiaye Rose, qui convient les gens à la fête.
- *Xardin.*

Les rythmes *bak* et *xardin* ne peuvent pas être dansés, tandis que ceux qui suivent ouvrent officiellement la danse:

- *Farudjar* (celui qui est aimé des femmes).
- *Ceeb u jén* (riz au poisson, qui est d'ailleurs le plat national sénégalais).
- *Sabar* (rythme qui donne le nom à la séance).
- *Kaolack* (ville du Sénégal).

Ces quatre rythmes sont suivis d'une pause. Le chef tambourinaire en profite pour repérer les *geer* (nobles) qui assistent au *sabar.* Plus tard, il pourra ainsi leur demander de l'argent. Une fois la pause terminée, les musiciens reprennent le jeu et exécutent les rythmes suivants:

- *Mbabas.*
- *Coumba lawbé gassa.*
- *Yaba.*

Parfois, le tambour à tension variable *tama* peut intégrer le groupe des tambours. Il y a des rythmes spécifiques qu'il peut jouer:

- *Mbabas.*
- *Coumba lawbe gassa.*
- *Gnari gorong.*

---

8 Les noms des rythmes: *xardin, mbabas, coumba lawbé gassa, yaba, gnari gorong* sont intraduisibles.

Parmi ces rythmes, certains comme le *ceeb u jén*, plus rapides, sont plus appropriés aux jeunes danseuses, tandis que d'autres plus lents, tels que le *yaba*, sont plus spécifiques aux femmes plus âgées. Le chef tambourinaire décide d'insister sur un rythme plutôt que sur un autre, guidé par sa perception du public, mais surtout par la mode du moment. L'informateur et percussionniste Moustapha Ndiaye affirme que certains rythmes datent d'une époque très ancienne, mais que d'autres, comme *coumba lawbe gassa*, sont récents et souvent intégrés dans la musique moderne appelée *mballax*.

La danse

A l'instar de la musique wolof, la danse n'a pas, elle non plus, été particulièrement analysée[9]. Chez les Wolofs, le patrimoine vocal et la danse sont les domaines quasi exclusifs des femmes. Sur le terrain, dans le cadre de mes recherches, j'ai pu recenser une dizaine de danses. Actuellement, elles ne sont plus pratiquées à cause de la disparition des circonstances qui leur sont associées. En revanche, la danse *sabar* ou *tànnëbéer* continue à vivre grâce à l'apport constant de nouveaux rythmes qui s'intègrent à la tradition. Il s'agit d'une danse plutôt « aérienne » qui, par ses sauts, se développe vers le haut plutôt que dans un rapport au sol.

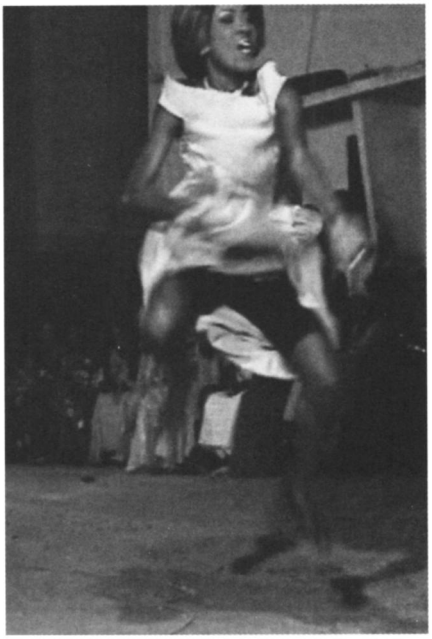
Selon Moustapha Ndiaye, la danse s'articule en trois étapes communes à chaque rythme : la préparation, la montée et la descente. Contrairement à beaucoup de danses d'Afrique, le *sabar* est exécuté surtout en solo. Cependant, il peut arriver que deux, trois ou quatre femmes se réunissent et dansent ensemble. Cette performance demande une grande force et beaucoup d'énergie physique, c'est pour cela que sa durée varie entre dix et trente secondes.

L'introduction à toutes les danses est la même car, avant de sauter, les danseuses passent par une phase préparatoire qui leur permet « d'entrer dans le rythme » (c'est ainsi qu'elles la décrivent). Cela consiste à agiter le buste et, en même temps, à opérer un déplacement latéral de gauche à droite et vice-versa, jambes écartées, puis jambes jointes. Le poids du corps est ainsi transféré alternativement d'une jambe à l'autre.

La danse *sabar* se développe exclusivement sur place et n'exploite pas l'espace périphérique. Elle est centrée sur le saut ou *tep* (ce qui correspond à la montée pour Moustapha Ndiaye). Chaque danse a ses propres pas, mais le saut reste l'élément commun à tous les rythmes. Deux types de sauts existent : celui avec jambes fléchies (figs 4 et 5) et celui avec la jambe tendue (fig. 6).

---

9 C'est à partir des œuvres génériques comme celle de H Zemp sur les danses du monde (1998), l'étude de J. Challet-Haas sur Laban et la notation chorégraphique (1999) ou certains articles de H. Godard (1990 et 1991) et de Dorin Green (1996) que nous proposons cette esquisse d'analyse.



Figs 4 et 5 : Sauts avec jambes fléchies

Fig. 6 : Saut avec jambe tendue

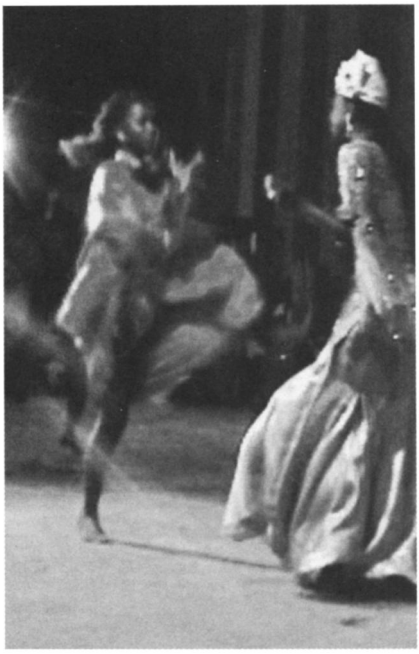
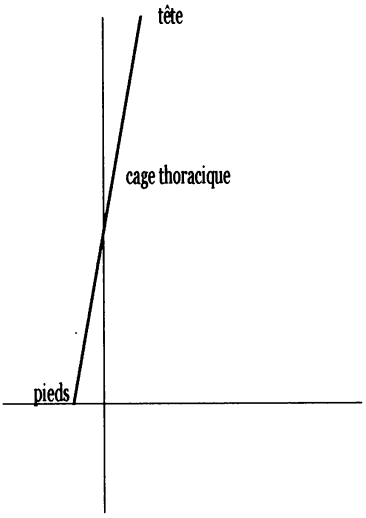


Fig. 7 : Posture de la danseuse



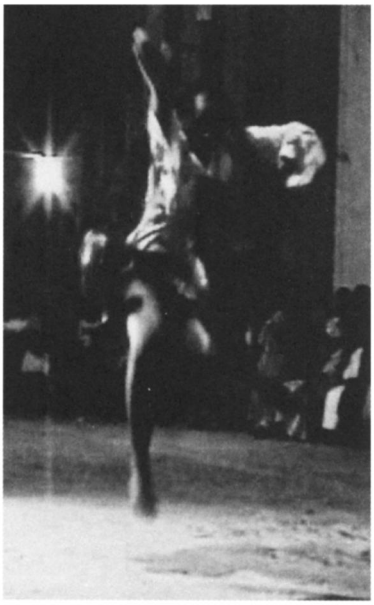
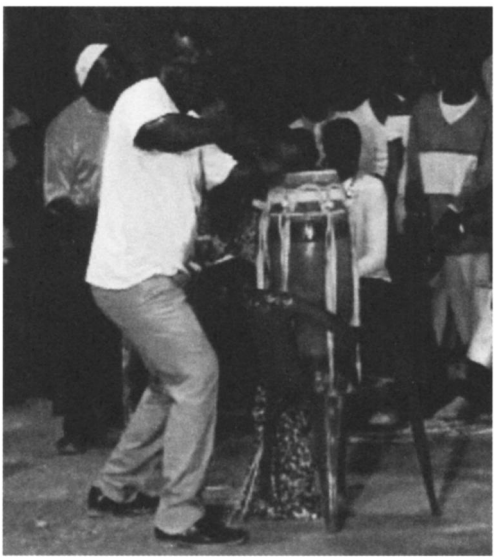


Fig. 8: Kinesphère de la danseuse

Fig. 9: posture de la danseuse

Fig. 10: posture du boisselier

Fig. 11 : posture du musicien



L'impulsion vers le haut n'est pas d'une ampleur excessive. Le saut n'exploite pas la verticalité de l'élan ; il s'agit donc d'un saut retenu qu'on pourrait définir comme mi-aérien[10]. Généralement les talons de la danseuse effleurent le sol, sauf dans la réception où le pied se pose à plat. Les parties du corps en appui semi-fixe sont la cage thoracique et la tête, qui soutiennent les bras et les jambes, beaucoup plus mobiles. Etant en léger décalage antérieur par rapport à la ligne gravitaire (ligne imaginaire dessinée par le fil à plomb), la posture de départ favorise une liberté des lombaires et, par conséquent, permet aux membres supérieurs et inférieurs de bouger en toute liberté sans perdre l'équilibre (fig. 7).

Les moteurs du mouvement – genoux et coudes – sont à moitié pliés, et la kinesphère[11] de la danseuse est ainsi réduite ; mais, lors du saut, un bras reste toujours plié tandis que l'autre tend vers le haut pour accompagner l'impulsion (fig. 8).

L'artisan qui creuse le fût du tambour (fig. 10) et le musicien (fig. 11) semblent assumer la même posture que la danseuse (fig. 9) avec les jambes légèrement écartées. Toutefois, les deux premiers cherchent l'énergie à partir du sol pour pouvoir frapper sur le bois ou sur le tambour, tandis que la danseuse opte pour un rapport à l'espace (talons décollés) afin d'exécuter le saut.

Le regard de la danseuse est toujours orienté vers le haut. La danseuse baisse son regard lorsqu'elle s'adresse au chef tambour pour lui communiquer ce qu'elle désire danser et, plus particulièrement, les changements du tempo de la danse et la sortie du champ. En effet, le tempo n'est jamais constant : si la danseuse est jeune et expérimentée le musicien peut exécuter des accelerando, tandis que si elle manque d'expérience ou si elle est simplement plus âgée, l'exécution sera plus contenue.

Lorsque Moustapha Ndiaye parle de « pas de sortie », cela signifie qu'il y a différentes façons de quitter l'espace destiné à la danse. Il s'agit de plusieurs pas, exécutés seulement à ce moment précis de la danse. Le percussionniste frappe des coups que la danseuse reproduit à l'unisson en frappant le sol de ses pieds. Toute l'assistance comprend alors que la danseuse abandonne l'espace de danse pour regagner sa place. Elle peut aussi décider de quitter l'espace sans exécuter les « pas de sortie ».

---

10 Voici ce qui affirme l'ethnomusicologue Doris Green, professeur de Labanotation, sur l'analyse des mouvements du rythme *Tiep u dien* que l'on exécute pendant la circonstance *sabar* : « *... Namely* Tiep u dien *and* sabar *of Senegal, concentrate on all five types of jumps : jump (from both feet to boot feet) ; leap (from one foot to the other foot), hop (from one foot to the same foot) ; assemble (from one foot to both feet) ; and sissonne (from both feet to one foot). These jumps are done with a multitude of gestures and in the vertical, horizontal and sagittal planes. During my research of African dances, I observed that in this region of West Africa, where drums are the accompaniment for the dance. Those dances that are characterized by jumping use oppositional gestures of arms and legs which can be followed in the musical pattern...* » (Green 1996 : 15).

11 Kinesphère : terme crée par Laban pour distinguer « l'espace proche » ou zone spatiale entourant immédiatement le corps, qu'il soit sur place ou en déplacement (voir aussi Maletic 1987 : 59).

Entre le chef tambour et la danseuse, se crée une forte complicité, qui pourrait cependant être aussi interprétée comme un défi entre homme et femme ou entre danse et musique. Dans ce type de relation sans parole, c'est la femme qui mène le jeu, non seulement à travers son corps mais aussi avec son regard, et l'homme la suit.

Au cours de mes enquêtes, le chef tambourinaire Moustapha Ndiaye m'a dit que les nouvelles générations de percussionnistes avaient tendance à jouer les rythmes tellement vite que certains pas ne pouvaient plus être dansés et que, par conséquent, ils disparaissaient peu à peu du répertoire.

L'apparence est aussi très importante, et la relation au spectaculaire est certainement très forte. Les filles portent des tenues très colorées et très amples, qui ont un impact visuel très fort. N'oublions pas qu'au Sénégal, les femmes portent sous leur boubou des pagnes (*beeco*) très courts et provocants. Si la danse est exécutée par une *gewel*, sa tenue, qui s'appelle *anango*, est constituée d'un pagne, d'un foulard noué autour de la taille et d'un haut très court. Ce type de tenue est différent pour les filles des autres classes sociales qui portent le *bax*. Il s'agit d'un boubou qui épouse moins les formes féminines.

Sur le terrain, je me suis posé la question de savoir comment la danseuse était formée, comment elle percevait la musique et enfin ce que les percussionnistes et la danseuse avaient en commun. En fait, le seul aspect qui, traditionnellement, rapproche la musique de la chorégraphie est le fait qu'elles évoluent toutes deux dans l'univers des *gewel*.

Tout d'abord, la formation de la danseuse ne se fait pas comme pour le musicien. Il n'y a pas de séances consacrées à l'apprentissage. Pour la débutante, le seul moyen d'apprendre la danse sera, dans un premier temps, d'observer les danseuses lors des événements, qui seront également la seule possibilité de pratiquer et de s'améliorer dans le temps. D'autre part sa perception des rythmes n'est pas aussi précise que celle du percussionniste. En effet, celui-ci récite à la perfection chaque phrase rythmique, chaque frappe ayant son propre nom. De son côté, la danseuse chantonne le rythme, sa perception est beaucoup plus large que celle du musicien. Si on pouvait faire une comparaison, on dirait que les rythmes perçus par la danseuse se traduisent par une mélodie chantonnée sans paroles. Dans tous les cas, tout le monde ou presque reconnaîtra et identifiera la mélodie.

Réflexion finale

Toute danse est riche en codes et en règles implicites, qui donnent du sens à la performance. Dans chaque culture, toute performance est influencée par deux aspects: les éléments externes à la danseuse, que le spécialiste de l'analyse du mouvement Hubert Godard appelle «contenants», tels que la société, les costumes... et les éléments internes à la danseuse, les «contenus», comme le geste et sa perception. Voici ce qu'il affirme à ce sujet: «La danse est le lien par excellence qui donne à voir les tourbillons où s'affrontent ces forces de l'évolution culturelle, qui tend à produire et, en même temps, à contrôler ou même à censurer les nouvelles attitudes de l'expression de soi et de l'impression d'autrui. Ainsi, le geste et sa captation visuelle fonctionnent sur des phénomènes d'une infinie variété qui interdisent tout espoir de reproduction à l'identique» (Godard 1995: 224).

Dans la danse *sabar*, les mondes masculin et féminin sont à la fois opposés et complémentaires. Les hommes jouent et les femmes dansent. Ce type de relation reflète la structure de cette société. Ces deux univers sont complètement séparés: les hommes n'ont pas les mêmes tâches que les femmes. Il est même rare de les voir se côtoyer. En outre, s'agissant d'une société islamique, la façon de danser des femmes ne reflète guère le type d'attitude qu'elles doivent assumer socialement.

Jadis, lorsque les femmes dansaient, elles portaient des pagnes moins provocants qui montraient peu leurs formes. Aujourd'hui, en dessous des leurs pagnes très amples, elles en portent de plus petits appelés *beeco*, souvent en tissu maillé, qui ne laissent en réalité que peu de place à l'imagination du public masculin. On pourrait supposer cette façon de danser comme une réponse des femmes à un monde masculin plein d'interdits. Pendant le *sabar*, les femmes peuvent s'exprimer à travers la danse sans prendre le risque d'être jugées. On pourrait aussi comparer cet événement à une autre circonstance wolof, spécifique aux femmes, qui s'appelle *xaxar*, et qui a lieu lorsque les épouses secondaires rejoignent le domicile conjugal. A cette occasion, les épouses accueillant la co-épouse dénoncent à travers leurs chants le système de la polygamie. Ce type d'attitude est admis, alors que, dans la vie de tous les jours, il est impensable de voir une femme s'opposer ouvertement à ce système social et religieux.

En outre, avec le temps, certains changements sont intervenus sur le plan social et musical. En effet, l'homme est également impliqué dans cette circonstance musicale, non seulement comme percussionniste, mais aussi comme danseur. Il n'est pas rare de voir des hommes se joindre à la danse vers la fin d'une séance de *sabar*.

De nos jours, même les personnes qui n'appartiennent pas au groupe des *ñeeño*, les *gewel*, peuvent s'initier à la musique et à la danse. Autrefois, il était interdit à un noble de jouer de la musique ou de la danser. A la fin du XX^{e} siècle, le

percussionniste professionnel Doudou Ndiaye Rose a aussi eu l'audace de former un groupe de femmes qui jouent de ces tambours.

Tous ces éléments reflètent un changement profond de la société actuelle touchant à la structure et à l'organisation sociale autant qu'à la relation homme/femme. Du point de vue de l'analyse musicale, l'étape à venir sera d'examiner la relation entre la musique et la danse et de comprendre s'il existe un tambour sur lequel la danseuse se base. Disposant d'enregistrements multipistes, je serai en mesure de faire danser plusieurs femmes sur chaque partie rythmique qui compose le rythme afin de les filmer. Cela devrait me permettre, d'une part, de déterminer si les danseuses se basent sur un tambour spécifique ou si elles perçoivent la globalité du rythme et, d'autre part, de recenser tous les différents pas.

Bibliographie

ACOGNY Germaine
1984 *La danse africaine*. Dakar: Les Nouvelles Editions Africaines.

BERENGER-FERAUD Laurent Jean-Baptiste
1882 «Etude sur les griots des peuplades de Sénégambie». *Revue ethnologique* 5: 266-279.

BALANDIER Georges
1965 «La danse et la musique au Sénégal». *Présence Africaine* 54: 240-244.

BOILAT David (Abbé)
1984 *Esquisses Sénégalaises*. Paris: Karthala.

CA DA MOSTO
n. d. *Relations des voyages à la Côte occidentale d'Afrique* (1445-1457).

CHALLEAT-HAAS Jacqueline
1999 *Grammaire de la notation Laban*. Vol. 1 et 2. Paris: CND.

COOLEN Michael
1983 «The Wolof xalam traditional of the Senegambia». *Ethnomusicology* 27/3: 477-489.

DIAGNE Youssoupha
1982 *L'ordre de la tradition et les pouvoires de la parole chez les Wolofs du Sénégal*. Thèse de l'EHESS, Paris.

DIOP Abdoulaye-Bara
1981 *La société wolof. Tradition et changement*. Paris: Karthala.
1985 *La famille wolof*. Paris: Karthala.

DIOUF Jean-Léopold
2003 *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*. Paris: Karthala.

GAMBLE David
1957 *The Wolof of Senegambia*. London: International African Institute.

GODARD Hubert
1995 *Le geste et sa perception* dans *La danse au XXe siècle* par Isabelle Ginot et Marcelle Michel. Paris: Bordas.

GREEN Doris
1996 «Traditional dance in Africa» in *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*, edited by Kariamu Welch Asante. Trenton: Africa World Press, Inc.

GUILCHER Jean-Michel
1970 *La contredanse et le renouvellement de la danse française.* Paris : Mouton.

MALHERBE Michel et Chekh SALL
1988 *Parlons Wolof. Langue et culture.* Paris : l'Harmattan.

MAGASSOUBA Moriba
1985 *L'islam au Sénégal. Demain les mollahs ?* Paris : Karthala.

MALETIC Vera
1987 *Body -Space- Expression. The development of Rudolf Laban's movement and dance concepts.* Berlin : Mouton de Gruyter.

MERRIAM Alan P.
1964 *The Anthropology of Music.* Evanson, Illinois : Northwestern University Press.

MONTEIL Vincent
1966 « Esquisses sénégalaises ». *Initiation et études africaines* 21. Dakar : IFAN.

NDIAYE Raphael
1986 *La place de la femme dans les rites au Sénégal.* Dakar : Les nouvelles Éditions Africaines.

NIKIPROWETZKY Tolia
n. d. *Trois aspects de la musique africaines : Mauritanie, Sénégal, Niger.* Paris : Office de la coopération radiophonique.
1962 *Les griots du Sénégal et leurs instruments.* Gottwaldow.
1980 « Sénégal », in S. Sadie (éd), *New Grove Dictionary of Music* 17 : 127-129.

SAMBA Amar
1975 « Folklore wolof du Sénégal ». *Bulletin de l'IFAN* 37 : 817-848.

SAUVAGEOT Serge
1981 « Le wolof », in Perrot (éd), *Les langues dans le monde ancien et moderne.* Paris : CNRS Editions.

Discographie

Dou Dou NDIAYE ROSE
1992 *Diabote.* Realworld.

Résumé *Sabar* est un terme générique qui désigne à la fois la circonstance organisée par les femmes, l'ensemble des tambours qui servent à l'animer et l'un des rythmes qui y sont joués. Plusieurs aspects anthropologiques et musicaux ont été pris en compte. Dans un premier temps, l'auteur a cherché à dégager, du point de vue anthropologique, les éléments essentiels de la société wolof et les changements sociaux qui ont eu une forte incidence sur la musique et la fonction de la femme dans les circonstances musicales. Dans un deuxième temps, elle s'est attachée à analyser les aspects liés à l'organologie, à la description du mouvement et enfin à l'apprentissage de l'instrument et de la danse.

Femmes, maîtresses, mères

Chants et danses des jeunes filles baka

Susanne Fürniss

Cet article traite de la structuration des futures femmes baka par le chant et la danse. Chez les Baka – un groupe pygmée du Cameroun –, féminité et activités musicales sont indissociablement liées. Ce sont les femmes qui chantent lors des cérémonies collectives, et plusieurs répertoires musicaux leur sont exclusivement réservés. En ce qui concerne les enfants – garçons et filles –, il existe plusieurs répertoires de jeux que l'on regroupe sous le terme de sɔ̀lɔ̄ ā yāndɛ́, «jeux des enfants». Ces derniers englobent autant des chants et des danses que des jeux non musicaux. L'un des répertoires de chants dansés, bè nā sɔ̀lɔ̄, «chants-danses de jeu»[1], est propre aux jeunes filles. C'est ce répertoire et les modalités de son exécution qui sont au cœur du présent article.

Les filles de la tranche d'âge de sept à quatorze ans environ se réunissent régulièrement après le repas du soir devant les maisons pour s'amuser entre elles en chantant et en dansant. Sous le couvert de la nuit et en tenant les garçons à une certaine distance, elles chantent les bè nā sɔ̀lɔ̄, dont j'ai pu collecter un corpus de treize chants[2]:

1. ngā tɛ́ màkō
2. dípá là lè
3. bìfùngā
4. mɛ̄njè túlú
5. tì à sɔ̄lɛ̄
6. mɛ̄njè kɔ̄ lè
7. aya ia iɛ
8. mɔ̄ngɔ̄mɔ̀ngɔ̀
9. ātíbō
10. é é é
11. mísɛ̀l
12. má ndé kɔ̄ lè
13. alum adɔndɔ

1 La langue baka ne distingue pas deux substantifs correspondant respectivement aux concepts de «chant» et de «danse». Les deux sont exprimés par un seul et même terme, bè. Seul un syntagme verbal permet de distinguer l'une des deux actions de l'autre: nɔ̄ bè ou nɔ́ɔ̀ bè, «marcher le chant-danse» = «danser»; bē bè, «chanter-danser le chant-danse» = «chanter» (Brisson & Boursier 1979). Cette dernière expression est également utilisée pour qualifier un chant qui n'accompagne ni danse, ni gestuelle rythmée.

2 Ces chants ont été collectés et les enquêtes effectuées lors de trois séjours dans le village de Messéa au sud-est du Cameroun (Province de l'Est, sous-préfecture de Lomié) en 1999, 2000 et 2002.

Voyons d'abord les caractéristiques musicales, chorégraphiques et textuelles de ce répertoire avant de le mettre en relation avec d'autres répertoires enfantins et féminins.

Caractéristiques musicales

Les chants sont chantés *a cappella*. Les jeunes filles chantent souvent dans une tessiture aigüe, ce qui confère à leurs voix une qualité très tendue, voire stridente, d'autant plus qu'elles sont projetées avec beaucoup de force. Les filles les plus âgées prennent plus facilement la partie grave; elles chantent avec des voix plus détendues que leurs cadettes, mais avec non moins de force.

D'un point de vue formel, les chants sont polyphoniques, faisant intervenir deux parties constitutives qui se déploient soit simultanément en contrepoint, soit en alternance responsoriale. Dans le contrepoint, l'une des voix se nomme **wà mbɛ̀lī**, «la première», et la seconde **wà sīdī**, «la seconde», «celle qui suit».

Dans la majorité des chants en alternance responsoriale, cette dernière se répartit entre une partie soliste, **kpó njàmbā** «cueillir entonner», et le répon en chœur, **nā jā** «prendre». Ce dernier se réalise en deux tessitures simultanées dont on nomme **líɛ̀ nā tè**, «voix de petit», la plus aigüe, et **ngbɛ̀ líɛ̀**, «grande voix», la plus grave. On rencontre ici le paradoxe d'une seule et même partie constitutive, réalisée simultanément en deux lignes mélodiques. Contrairement à ce qui a été écrit à ce sujet sur la musique aka (Fürniss 1999), la musique baka ne fait pas procéder les deux lignes en mouvement parallèle, mais également en contrepoint. En cela, les procédés de plurivocalité mis en œuvre dans la structure de base des chants des filles ne diffèrent pas des autres répertoires du patrimoine baka. Pour les chants de filles qui nous intéressent ici, les lignes sont toujours mélodiquement indépendantes, alors que dans quelques cas, la progression rythmique est concomitante en homorythmie[3].

Dans la réalisation, la structure responsoriale est habillée de telle sorte qu'elle est parfois difficilement décelable:

- la partie soliste peut être chantée par plusieurs filles qui y apportent – comme c'est normal dans le chant en groupe – des variantes simultanées;
- un fort tuilage entre les deux parties peut complètement occulter l'alternance structurelle;
- lors de la mise en place de la danse, les filles exécutent de nombreuses variations mélodiques – notamment des augmentations de la période –, alors que l'effort et le mouvement répétitif de la danse réduit le chant à sa version minimale, parfois seulement à la partie du chœur.

---

3 1. **ngā tɛ́ màkō**, 3. **bìfùngā**.

La périodicité est fondée sur des multiples de 4 pulsations binaires, dans la grande majorité des cas sur 8 pulsations[4]. Ces dernières sont toujours marquées par le corps des danseuses, soit par les pieds lors des déplacements, soit par le basculement du bassin ou des hanches, ou encore par la flexion-suspension des genoux. Dans quelques cas[5], elle est rendue nettement audible par des battements de mains.

La segmentation de la période est globalement symétrique (4+4 pulsations), mais certains chants comportent néanmoins l'asymétrie caractéristique de l'Afrique centrale, 3+5 pulsations, à savoir une segmentation «moitié-1/moitié+1» de la période (Arom 1985: 429).

Quelques rares chants comprennent, en introduction ou en cadence, des parties déclamées[6].

La profération des paroles qui soutiennent les chants, est – comme dans toute musique baka – facultative. Dans la réalisation, il est plutôt de règle que les mélodies soient chantées sur des syllabes non signifiantes. On entend les paroles pendant la mise en place de la danse; mais ensuite, l'essoufflement des danseuses les réduit au minimum, voire les élimine complètement.

Force est de constater que ce n'est pas le matériel musical qui confère à ce répertoire sa spécificité[7].

Chorégraphie et gestuelle[8]

Ces chants sont réalisés avec des mouvements corporels particuliers et dans des configurations qui se déplacent, selon le cas, plus ou moins dans l'espace[9]. La configuration principale est celle de deux lignes de filles face à face se tenant enlacées par les épaules ou parfois par la taille. Chaque nouveau chant est introduit par une transition: les lignes se séparent en s'écartant latéralement, elles avancent sur environ dix mètres, se retournent d'un seul bloc, puis se rapprochent pour se mettre à nouveau face à face. Selon le chant, les lignes restent alors sur place[10] ou se déplacent dans une même direction en allers-retours[11] ce qui contraint l'une des lignes à avancer pendant que l'autre recule.

---

4 Exceptions: 6. mɛ̄n jɛ̀ kɔ̄ lɛ̀ = 16 pulsations; 12. má ndé kɔ̄ lɛ̀ = 4 pulsations; 12. aya ia iɛ = 12 pulsations.

5 11. mísɛ̀l, 12. má ndé kɔ̄ lè, 13. alum adɔndɔ, 10. é é é.

6 Introduction: 12. má ndé kɔ̄ lè, 13. alum adɔndɔ; cadence: 5. tì à sɔ̄lɛ̄.

7 Pour les questions de catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale, *cf.* Arom *et al.* (à paraître).

8 L'ensemble des danses peut être consulté sur internet, à l'adresse suivante: http://video.rap.prd.fr, dans la vidéothèque du Museum national d'histoire naturelle.

9 Je remercie vivement Marie-Pierre Gibert pour sa révision des descriptions des danses et ses précieux conseils relatifs à la terminologie de la choréologie.

10 2. dípá là lè, 3. bìfùngā, 5. tì à sɔ̄lɛ̄, 7. aya ia iɛ, 10. é é é.

11 4. mɛ̄njè túlú, 6. mɛ̄njè kɔ̄ lè, 8. mɔ̄ngɔ̄mɔ̀ngɔ̀, 9. ā tíbō.

Fig. 1: Les filles de Messéa, rayonnantes et débordantes d'énergie (Vidéo C. Lussiaa-Berdou, 1999).

Quelques danses sont en cercle statique, faisant intervenir des paires de danseuses solistes. Une telle mise en avant de solistes peut également intervenir dans la configuration de deux lignes face à face[12]. Dans ces cas seulement, les filles ne se tiennent plus, mais marquent la pulsation du chant par des battements de mains.

Hormis les mouvements que nécessite le respect de ces différentes configurations, diverses parties du corps sont spécifiquement mises en mouvement, à savoir jambes, genoux, hanches, bas du dos et cou. De manière constante dans toutes les chorégraphies, les genoux sont souples, plus ou moins fléchis, et un léger mouvement de translation latérale ou d'avant en arrière maintient le bas du dos, le bassin et les hanches dans un mouvement permanent. La description du déplacement des danses en aller-retour en est une illustration:

Deux lignes face à face effectuent des allers-retours. Les filles qui avancent, fléchissent et tendent successivement les genoux en basculant le bassin d'avant en arrière. Celles qui reculent gardent le corps droit et marchent simplement.

---

12 Au milieu d'un cercle: 11. **mísɛ̀l**, 12. **má ndé kɔ̄ lɛ̀**, 13. **alum adɔndɔ**; entre deux lignes: 10. é é é.

Dans les configurations qui restent sur place, on constate un jeu avec les pieds qui sont projetés successivement vers l'avant et vers l'arrière, ou encore accrochés deux par deux[13] en effectuant un tour sur place.

L'assouplissement du bassin semble être l'objectif principal de 1. **ngā tɛ́ màkō**, «*Nous aimons Mako et Kele*»:

Contrairement aux autres chants, celui-ci est réalisé par une ligne de filles debout derrière une ligne de filles agenouillées, mains posées à plat devant les genoux. Les premières se penchent au-dessus des secondes et, avec la main droite ou les deux mains, exercent une pression régulière sur le bas du dos de celles qui sont agenouillées. Ces dernières s'appuient de manière très souple sur leurs bras qui fléchissent légèrement sous l'impulsion des pressions exercées sur leur dos; elles effectuent des mouvements de haut en bas avec le bas du dos, marquant ainsi la pulsation du chant: sept fois, le mouvement est accentué vers le bas – le bassin bascule vers l'avant –, la huitième fois, il est accentué vers le haut – le bassin bascule vers l'arrière et se bloque un moment.

De quel «jeu» s'agit-il? Ces mouvements ressemblent beaucoup aux exercices de préparation à l'accouchement en contexte occidental. Serait-on ici, sous la couverture d'un jeu d'enfants, dans une projection des filles dans le monde des adultes, à savoir dans la maternité et, par l'intermédiaire de ce qui la cause, dans un contexte sexuel? L'hypothèse rencontre alors une autre expression gestuelle tout à fait suggestive, qui la confirme et lui donne toute sa justification. En effet, trois des danses en lignes face à face[14] contiennent des allusions gestuelles très claires à la rencontre de deux corps dans l'acte sexuel:

> 2. **dípá là lè**, «*La crotte de mon enfant*»
> [...] La danse est terminée par le rapprochement des bassins des partenaires en vis-à-vis.
>
> 3. **bìfùngā**, «*La boucle d'oreille des aînées*»
> [...] Sur le quatrième temps, elles sautent en avant à pieds joints en projetant le bassin vers l'avant, créant ainsi un effet visuel de basculement des lignes: les thorax, d'abord rapprochés pendant les trois premiers temps, s'éloignent l'un de l'autre, tandis que les bassins se rapprochent brusquement.
>
> 5. **tì à sɔ̄lɛ̄**, «*L'épine m'a piquée*»
> [...] Arrivées en face à face rapproché, les filles piétinent ou sautillent sur place en scandant la déclamation. Sur le dernier mot du chant, les danseuses sautent en avant à pieds joints en projetant le bassin vers la danseuse qui se trouve en face, afin que les bassins se trouvent en contact pendant un court moment.

---

13 Pieds lancés en l'air: 2. **dípá là lè**, 3. **bìfùngā**; pieds accrochés: 11. **mísèl**.

14 2. **dípá là lè**, 3. **bìfùngā** et 5. **tì à sɔ̄lɛ̄**.

Un mouvement plus discret, mais non moins évocateur, va dans le même sens : dans toutes les danses avec soliste[15], deux danseuses se font face, approchant leurs bassins en les secouant, bougeant les hanches en descendant et remontant, ou s'accrochant par les pieds. Cette « mise en couple » de la « paire de danseuses »[16] est encore consolidée par un geste particulier : quand elles ont les mains libres[17], les deux solistes battent la pulsation d'une manière différente des autres chanteuses : avec le plat de la main droite, elles frappent la tranche du poing gauche fermé, geste qui, dans d'autres contextes de communication non verbale, est une manière de signifier le rapport sexuel[18].

Thématique des chants

La symbolique de la chorégraphie est corroborée par les paroles des chants et les thématiques qu'elles véhiculent[19]. En général, un chant est constitué d'une seule courte phrase élusive, voire seulement d'un mot. Dans la réalisation, les paroles restent souvent non énoncées, cédant la place à des syllabes non signifiantes. Pour sa traduction dans une langue européenne, la phrase nécessite parfois une explication qui, pour les locuteurs baka, est sous-entendue.

Les filles chantent l'amour et la séduction, le mariage, le sexe et la maternité dans un langage à la fois poétique et cru :

3. **bìfùngā kōbō**
boucle d'oreilles aîné
« La boucle d'oreille des aînées »

1. **ngā tɛ́ màkō ngā tɛ́ kèlē**
nous avec nom masc. nous avec nom masc.
« Nous aimons Mako et Kele »

7. **mɔ̄ngɔ̄mɔ̀ngɔ̀ ā là kɔ̄ lè**
démarche ostentatoire à coiffure mari à moi
« Celui à la belle tête qui te pavanes, sois mon mari »

4. **mɛ̄njè túlú nā bémbà tāngí**
nom masc. champignon de forêt (sp). envie

---

15 10. é é é, 11. **mísèl**, 12. **má ndé kɔ̄ lè** et 13. **alum adɔndɔ**.

16 Marie-Pierre Gibert (2004 : 291) distingue le « couple de danseurs » (= 1 homme et 1 femme) de la « paire de danseurs » (= 2 hommes ou 2 femmes).

17 10. é é é, 11. **mísèl**, 12. **má ndé kɔ̄ lè** et 13. **alum adɔndɔ**.

18 Chez les Aka de Centrafrique, ce geste signifie « plein, plein… », « complet ». Les cultures baka et aka étant fortement apparentées, je soulignerai, quand le matériel s'y prête, des parallèles en note.

19 Les paroles des deux chants 7. et 10. n'ont pas pu être établies.

mɛ̄njè bɛ̄ú mɛ̄njè kɔ̄ bō
Mènjé eh, mec Mènjé mari personne
«Mènjé mon doux chéri, j'ai envie de toi. Mènjé, eh, garçon, c'est toi le mari»

Ces quatre premiers chants, qui ont pour thématique la séduction et l'amour, fournissent une ouverture importante sur des sujets primordiaux touchant à la construction du sujet dans la société baka. On voit non seulement que l'individu a le droit d'exprimer ses sentiments et ses désirs, mais que la formation des couples est en premier lieu l'affaire des personnes concernées. En effet, les invitations au jeune homme, «sois mon mari», «c'est toi le mari», font apparaître le principe du droit des jeunes femmes de choisir elles-mêmes leur partenaire[20].

Ces quatre chants illustrent quelques aspects de la séduction, touchant aux parures, aux postures, aux goûts, bref, aux sens grand éveillés. La séduction passe évidemment par la beauté du corps et de ses ornements – boucles d'oreilles et colliers, mais aussi dents taillées en pointe et visages et épaules tatoués[21]. On porte une attention particulière aux cheveux que tous, garçons comme filles, préfèrent très courts. Pour des occasions particulières, les têtes sont soigneusement rasées, faisant apparaître des formes géométriques, des lignes ou des cercles.

La fin de l'après-midi venue, quand tous rentrent des champs et de la forêt et que les filles aident les femmes à préparer le repas, les jeunes gens se pavanent de manière plus ou moins détendue à travers le campement, jetant des regards furtifs aux filles disponibles ou à la bien-aimée.

Les mots doux sont puisés dans la nature environnante. Le champignon de termitière est particulièrement apprécié pour son goût sucré et cette qualité désigne facilement l'être désiré. Du même ordre est la désignation du bien-aimé comme «feuille d'igname sauvage», «petit animal à la taille fine»[22] ou «oiseau-gendarme» que l'on rencontre dans des chants d'autres répertoires (*cf.* plus loin).

La sexualité n'est pas tabou, ni dans son expression verbale, ni dans sa pratique. Des rapports en dehors du mariage sont tolérés et il n'est pas rare de voir une fille tester un garçon avant de se marier à un autre. Outre le chant 4. mɛ̄njè túlú présenté ci-dessus, quatre autre chants parmi les onze traduits sont à teneur explicitement sexuelle.

---

20 Il n'en est pas toujours ainsi dans la réalité. La complexité de la question est illustrée de façon très fine dans l'autobiographie *Pöli: mémoire d'une femme pygmée*, éditée par Daniel Boursier (1997).

21 Les Aka de Centrafrique possèdent les mêmes canons de beauté, cf. les films d'Alain Epelboin (1988 et 1989).

22 Le terme correspondant à «taille-fine», mònàngàníngí, n'est pas recensé dans le dictionnaire de Brisson & Boursier de 1979, ni dans la réédition augmentée de Brisson (à paraître). Il correspond par contre parfaitement au terme aka de Centrafrique – nàngàníngí (sg.), bà.nàngàníngí (pl.) – dont il couvre également toute l'étendue du champ sémantique (Thomas *et al.* 1981-). La parenté linguistique et culturelle entre Aka et Baka est traitée dans Bahuchet 1992. Une étude comparative des patrimoines musicaux est en cours de rédaction par moi-même.

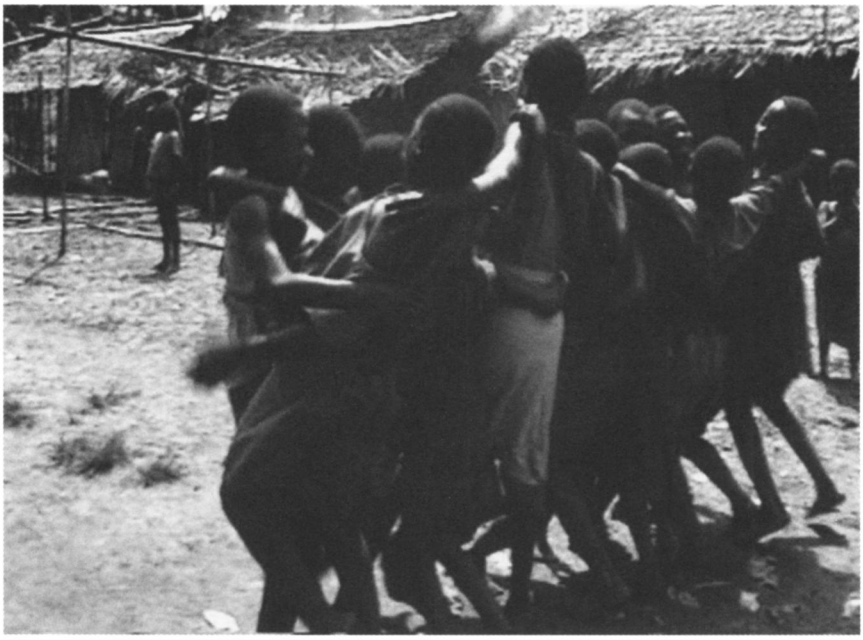


Fig. 2 : « L'aiguille m'a piquée : étis ! » (Vidéo C. Lussiaa-Berdou, 1999).

6. mɛ̄njɛ̀ kɔ̄ lɛ̀ nā wànjà
nom masc. mari à moi de amant

dɔ̀ jā lɛ̀ wósɛ̀
venir prendre moi femme

« Mènjé, mon amant de mari, viens me prendre pour femme »

5. tì à sɔ̄lɛ̄ lɛ̀ nɛ̀
épine a piqué moi ici

mā jālɛ́jālɛ́jālɛ́ mā gɔ̄ kpímbím ētís
je à clochepied je aller idéophone idéophone
« tomber », « s'asseoir » « pénétration de l'aiguille »

« L'épine m'a piquée ici. Je boîte, je tombe : pique ! »

8. í dɔ̀ mū gɔ̄ nì á látì
impératif venir vers moi aller nous ensemble se coucher

jā jā kò lángā ātíbō
prends corps de macabo nom masc.

« Allez, viens vers moi, allons nous coucher. Vas-y, Atibo, saisis ton macabo »[23]

---

23 Le *macabo*, terme local pour désigner le taro camerounais, symbolise ici un pénis mou.

Fig. 3 : Mékana, Malènguè, Ndangoma, Mogbèlè, Léma, Awé (de dr. à g.). En raison de leurs talents musicaux, elles ont été invitées en Europe pour présenter les chants de jeu au festival *Enfants d'aujourd'hui, musiciens de demain* en 2000 (Cliché S. Fürniss, 2002).

11. **alum atos ma alum adɔndɔ**
injecter idéophone je injecter aiguille
«pénétration de l'aiguille»
«Pchic ! J'injecte l'aiguille»[24]

Le geste – et le rire qui s'ensuit – vient parfois renforcer les paroles : dans le chant 5. *Ti a sòlè*, les filles s'entrechoquent les bassins sur le mot ētís, dans le chant 11. *Alum adòndò*, elles signifient l'acte sexuel avec les mains.

Les termes utilisés dans ces chants montrent bien que l'on se situe dans cet espace expérimental avant le mariage, **wànjà**, «concubinage», terme qui désigne également «amant(e)», et «fiancé(e)». Bien que le mariage soit l'objectif des couples, comme l'indique l'utilisation du terme **kɔ̄ lè**, «mon mari», «mon époux», la perspective féminine exprime ici une position indépendante de cette institution sociale, puisque le terme utilisé n'est pas «épouse», **wɔ̄**, mais «femme», **wósɛ̀**.

24 Ce chant serait en ewondo et je ne suis pas sûre des tons linguistiques, ni de la traduction mot-à-mot. Toutefois, ce qui importe dans le cadre de la présente étude, c'est que la thématique allouée à ce chant se situe parfaitement dans le même paradigme que les chants spécifiquement baka.

Dès que la relation semble plus sérieuse, quand le « papillonnage » de la fille dure, voire si elle tombe enceinte[25], le garçon est poussé à formuler sa demande en mariage et à entrer en « service de mariage » auprès de ses beaux-parents, prestation indispensable pour la reconnaissance sociale de l'union.

9. **mísɛ̀l tɔ̄pē mɔ̀nī ā lè**
Michel donner argent à moi
« Michel, donne-moi de l'argent »

10. **má ndé kɔ̄ lè ā mèkànā à yī lè**
nég. sans mari à moi de lettre a demandé moi
« Je n'ai pas un mari lettré qui m'ait demandé »
[Le mari qui m'a demandé n'est pas lettré]

Le premier chant fait allusion à l'argent des fiançailles, qui fait partie de la compensation matrimoniale que le garçon doit payer à ses beaux-parents. La partie la plus importante consiste cependant en des travaux de défrichage et de construction, ainsi qu'en la fourniture de viande de brousse et de biens du commerce, comme des vêtements, des ustensiles de cuisine ou des outils de travail en fer. Une partie de la compensation matrimoniale est directement donnée à la fille elle-même.

L'allusion à un mari lettré ne peut pas être expliquée de l'intérieur de la culture baka qui est de tradition orale. Il y a peu d'adultes baka alphabétisés. Le terme **mèkànā** est un emprunt au kako, langue parlée par des voisins sédentaires. Il se peut que le chant ait également été emprunté et les paroles traduites en baka, comme c'est le cas dans d'autres répertoires[26]. Le fait que le chant soit entièrement exécuté à l'unisson cimente fortement l'hypothèse de l'emprunt.

La suite logique de la formation des couples est, pour les femmes, la maternité. Dans notre corpus, ce thème n'est évoqué qu'une fois sous la forme d'un jeu :

2. **dípá là lè dípá lìkpɔ̄ngbōlō**
crotte enfant à moi crotte chauve-souris (sp.), roussette
« La crotte de mon enfant, la crotte de la roussette »

Les jeunes enfants qui ne savent pas encore marcher font leurs besoins là ou ils se trouvent. Dès qu'un excrément est tombé par terre, la mère ou une autre femme l'évacue avec une feuille ; la terre autour est soigneusement grattée avec une machette avant d'être également évacuée. Les petites filles qui jouent à la

---

25 Pour les difficultés d'une mère adolescente en milieu pygmée, *cf.* Epelboin (1995).

26 Tel est notamment le cas pour les chants du rituel de circoncision **bèkà** qui a été complètement emprunté à leurs voisins Bangando (Fürniss & Lussiaa-Berdou 2004).

maman avec une poupée de bananier font semblant que les crottes d'oiseau ou de chauve-souris sont les crottes de leur enfant et s'exercent au geste du nettoyage et au maniement de la machette.

Mise en perspective : les désirs de la jeunesse face à la vie quotidienne et aux difficultés de la vie en couple

Dans la vie courante, aux côtés de leurs mères et tantes, les filles font l'apprentissage pratique des tâches ménagères et acquièrent les connaissances nécessaires à la survie matérielle de la famille : savoir distinguer les végétaux utiles lors de la cueillette, travailler les champs de manière efficace, tresser des nattes, conserver les aliments, cuisiner, etc. Elles ont également des responsabilités envers leurs petits frères et sœurs et, de ce fait, sont déjà des membres actifs et productifs de la communauté.

Dans leurs jeux chantés, voués au divertissement, les filles touchent par contre aux aspects de la féminité qui leur sont encore voilés[27]. La thématique et la fonction des danses – implicitement posées tant par les paroles des chants que par les mouvements du corps – les projettent dans l'avenir. À travers ce qui est considéré comme un jeu, la chorégraphie ajoute à la préparation des esprits celle des corps : les filles stimulent des muscles peu utilisés dans leur vie courante et, en dansant, préparent leurs corps à leur future vie sexuelle et à la maternité.

Les bè nā sɔ̀lɔ̄ ne sont pas les seuls chants à parler d'amour et de la vie en couple. Bien au contraire, ces thématiques traversent l'ensemble des répertoires de divertissement, qu'ils soient enfantins ou adultes. Ainsi, certains des chants *a cappella* pour l'esprit Likobo (ou Elò), qui vient danser pour les filles sous la forme d'un masque en feuilles, ont comme thématique principale l'amitié et l'amour prometteur, sans pour autant inclure cette teneur expressément sexuelle des chants des filles :

> « Likobo, donne-moi l'argent des fiançailles. »
> « Ma feuille d'igname sauvage, pourrais-je t'aimer, petit animal à la taille fine ? »
> « L'oiseau-gendarme, quel bel oiseau ! »
> « Il n'a pas de fiancée. Elò n'a pas de maîtresse. »
> « Danse, notre Elò, danse pour nous ! » [séduis-nous]

Ce répertoire, bè ā líkɔ̀bó, est toujours chanté exclusivement par les filles, mais les garçons en sont également partie prenante : l'un d'eux porte le masque de feuilles et d'autres font office d'assistants.

---

27 On peut voir un jeu d'enfants aka à connotation plus ou moins sexuelle dans Epelboin & Boclet (1997).

Certains chants du répertoire **mɛ̀ bà s ì**, dans lequel deux tambours à membrane et un hochet accompagnent la danse commune des garçons et des filles, évoquent la solitude et l'amour malheureux :

« Nous n'avons personne qui puisse nous aider. »
« Jeune fille, je ne t'aime plus. »

Finalement, l'acte sexuel est littéralement porté sur le devant de la scène dans le répertoire de divertissement collectif **bà jūkà**, qui fait appel à un couple d'esprits, **èmbòàmbòà**[28]. Dans l'hilarité générale de l'ensemble du campement, les esprits sont invités à des gestes lascifs et n'hésitent pas à simuler publiquement la copulation. Outre des commentaires liés à la danse, les chants mettent en scène la parole de l'un ou de l'autre des esprits :

« Ma mère ! Il est paresseux. »
« Bouge tes fesses : pique ! »
« Mamio [nom fém.], je pique. »

Pour revenir aux répertoires exclusivement féminins, ils reprennent l'ensemble des thématiques, à l'exception du répertoire propitiatoire pour la grande chasse **yéyī** ou **yélī**, dont il ne sera pas question ici[29]. Les soucis de la vie en ménage et l'amour plus mature sont chantés accompagnés de l'arc à deux cordes **língbídí**, l'un des deux instruments de musique féminins des Baka[30]. Il résonne très peu : juste ce qu'il faut pour être entendu des sœurs ou cousines qui travaillent alentour, occupées à cuisiner, à sécher les arachides ou à tresser des nattes. C'est donc une musique particulièrement intimiste, secrète, entendue des seuls membres de la famille proche[31]. Les filles qui s'y intéressent commencent à en jouer à peu près à la même période où elles font les jeux chantés.

---

28 Bundo (2001 : 91) décrit une danse récréative, *kpalam*, où des garçons nus dansent vers les femmes avec des mouvements érotiques. Cette observation provient des Baka vivant au sud de ma région d'enquête ; je n'ai pas eu connaissance d'une danse semblable.

29 À propos de ce répertoire et la symbolique du chant en tant que vecteur de chance, de prospérité et de survie, *cf.* Joiris (1997-1998) et Rouget (2004).

30 L'autre est un sifflet sans trous de jeu en pétiole de papayer, **è lēhú**, joué seul ou à deux avec une technique d'alternance entre la voix de l'instrumentiste et le son sifflé. Son jeu semble être tombé en désuétude. L'arc et sa technique de jeu sont identiques chez les Aka de Centrafrique, où l'instrument se nomme **è.ngbítí** ; il est également l'apanage exclusif des femmes (Fürniss 1998).

31 Cette confidentialité est particulièrement étonnante. À Messéa, un village d'une trentaine de cases, j'avais deux groupes d'informatrices pour la musique de l'arc à deux cordes, l'un en haut, l'autre en bas du village. Elles appartenaient à des lignages différents et leur répertoires de chants – bien qu'équivalents par la structure musicale et la thématique textuelle – se recoupait à peine. Le travail commun avec les deux groupes n'était pas fructueux et créait plutôt de la gêne puisque les femmes d'un lignage ne connaissaient pas bien les chants de l'autre.

Le divertissement rituel **mɛ̀ngbàā**, par contre, porte les chants et la danse sur la place publique car il est exécuté lors des cérémonies de circoncision et de levée de deuil. Il ressemble aux chants dansés des filles: les femmes se tiennent également enlacées en lignes, mais ces dernières se suivent, au lieu d'être disposées face à face. Il s'agit plutôt d'une marche dans la mesure où les chanteuses avancent en marquant la pulsation du chant avec leurs pieds. Il n'y a pas de mouvements particuliers d'autres parties du corps. En chantant, les femmes parcourent de grands espaces, la place centrale du campement, mais souvent aussi toute l'étendue du village. Le changement de direction s'effectue individuellement et non pas sous forme de rotation de la ligne entière, comme c'est le cas des danses des filles.

La majorité des chants est associée au rituel de circoncision **bɛ̀kà** qui, pour le garçon, est un parcours obligé afin de pouvoir accéder à une vie sexuelle, que ce soit dans le cadre du mariage ou du concubinage[32].

Dans les deux répertoires, on retrouve les thèmes de l'amour et de la séduction (L = **língbídí**; M = **mɛ̀ngbàā**):

«Nous allons nous rencontrer dans la nuit [les filles avec les circoncis].» (M)
«Maye, viens [chez moi] à la maison.» (M)
«Ami, ne joue pas à l'indifférent, prends la femme par le bras.» (M)
«Mon cœur bat pour Pasman. Pourquoi mes sourcils font-ils mal? Pourquoi me chatouillent-ils?» [L'amour et le désir sexuel se nichent dans les sourcils.] (L)
«Entam est mort, Riza [nom fém.] est en deuil.» (L)

Mais ces chants font surtout entrevoir le désenchantement – encore absent des répertoires de filles – à travers l'exposé des difficultés de la vie en couple et des différentes stratégies pour y échapper ou y mettre fin:

«Mikpo, pourquoi es-tu fâché avec moi?» (L)
«Le mariage comporte des problèmes. Toi, reste avec tes problèmes à toi.» (L)
«Le célibataire est allé courtiser. – Rentre chez toi!» (L)
«Ma co-épouse, tu as un gros vagin.» (M) [insulte]
«Le mensonge de la femme.» [Elle veut s'amuser avec les hommes et cache qu'elle est déjà mariée.] (L)
«Mon mari, j'ai commis l'adultère.» (M)
«Sami rends-moi mon argent que tu as pris pour fêter la circoncision (M)
«On fait lit à part.»[33] (M)

---

32 C'est une question d'hygiène: un homme non circoncis est source de maladies pour la femme.

33 J'ai vu ce dernier chant également dansé par les seules filles avec la chorégraphie particulière des chants de jeu et notamment avec l'entrechoc des bassins.

Le couple – en principe monogame, mais la polygamie n'est pas rare – est la cellule de base de la société baka, autant pour sa structuration sociale que pour ses activités économiques. Les partenaires se choisissent mutuellement et de façon relativement libre. La cour d'amour, tout comme le maintien de l'entente, sont donc l'affaire des deux partenaires. De même, la décision de se séparer peut être prise par l'un ou par l'autre. Les couples se défont fréquemment et les mariages successifs sont relativement courants, autant pour les hommes que pour les femmes (*cf.* Boursier 1997).

Conclusion : des femmes en devenir

La spécificité du répertoire des **bè nā sɔ̀lɔ̄** ne réside pas dans les mélodies et les rythmes propres aux chants, ni dans la thématique générale de l'amour et de la séduction, mais dans la chorégraphie et le contenu textuel, les deux convergeant dans leur connotation expressément sexuelle. En cela, il s'agit bien, au sein du patrimoine musical baka, d'une catégorie à part entière, fondée sur un trait paramusical (chorégraphie spécifique) et un trait circonstanciel (thématique) (*cf.* Arom *et al.* à paraître).

Rappelons que les **bè nā sɔ̀lɔ̄** sont chantés par des filles prépubères. Tout en étant des jeux, ils ont pour signification de les préparer à leur futur statut de maîtresse et de mère. On peut se demander dans quelle mesure les filles en sont conscientes. Elles ne chantent que rarement les paroles entières qui – comme dans les autres musiques baka – ne sont pas au premier plan de l'activité musicale. Elles s'adonnent complètement à la polyphonie et à la fusion des corps dans le chant et la danse qui, rappelons-le, les fait parcourir de grandes distances en lignes enlacées et les fatigue en raison de l'aspect gymnastique de certains mouvements.

L'enquête sur ce sujet est très délicate et plus d'une fois, elle s'est arrêtée sur des rires évasifs, mais non moins révélateurs et affirmatifs[34] : bien sûr qu'elles savent ! La perspective particulièrement féminine du regard sur la séduction et le désir les familiarise avec les sujets qui concernent les femmes dès leur entrée dans l'âge adulte. Mais le fait qu'elles n'aient pas encore elles-mêmes atteint cette phase de vie marquée par la découverte de la sexualité, garantit que leur activité reste un jeu et ne verse pas dans l'obscénité. Un regard de spécialiste porté particulièrement sur l'analyse des jeux et de leurs fonctions pourra certainement

---

34 Il en était de même pour les enregistrements vidéo qui – pour des raisons de contraintes techniques – ont eu lieu le jour en plein milieu du campement. On y voit peut-être un peu plus de rires ambivalents et de regards du coin de l'œil que c'est le cas le soir, sous le couvert de la nuit, quand les filles sont entre elles.

apporter des éclairages sur ce type d'activité dans la perspective de la construction du sujet. En effet, en le reliant à une expression artistique et joyeuse, le jeu des jeunes filles baka participe pleinement à leur éveil sensuel, tout en restant une métaphore corporelle. On est alors dans le façonnage psychologique et physique de ce que doit être une femme baka.

Références bibliographiques

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie.* Paris : Selaf.

AROM, Simha, Nathalie FERNANDO, Susanne FÜRNISS, Sylvie LE BOMIN, Fabrice MARANDOLA & Jean MOLINO
(à paraître) « La catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale ». In F. ALVAREZ-PEREYRE (éd.) : *Catégories et catégorisations. Une perspective interdisciplinaire*, 39 p.

BAHUCHET Serge
1992 *Dans la forêt d'Afrique Centrale. Les Pygmées Aka et Baka.* Louvain-Paris : Peeters.

BOURSIER Daniel
1997 *Pöli : mémoire d'une femme pygmée.* Paris : L'Harmattan.

BRISSON Robert
(à paraître) *Petit Dictionnaire baka.* Louvain-Paris : Peeters.

BRISSON Robert & Daniel BOURSIER
1979 *Petit Dictionnaire baka.* Douala : B. P. 1855 (ronéotypé).

BUNDO Daisuke
2001 « Social relationship embodied in singing and dancing performances among the Baka ». *African Study Monographs*, Suppl. 25 : 85-101.

EPELBOIN Alain
1988 *Les dents sculptées. Mongoumba, RCA 1988.* Film 13'. Paris : Lacito, CNRS Audiovisuel et La Cathode Vidéo.
1989 *Femmes pays. Akungu, RCA 1988.* Film 22'. Paris : Lacito, CNRS Audiovisuel et La Cathode Vidéo.
1995 *Gbédélé, femme, fille et mère. Mongoumba, RCA 1993.* Film 20'. Paris : Lacito et CNRS Audovisuel.

EPELBOIN Alain & Didier BOCLET
1997 *Mort et naissance de Masiki. Akungu, RCA déc 1995.* Film 58'. Paris : SMM, URA 882, LACITO, CNRS Audiovisuel.

FÜRNISS Susanne
1998 *Centrafrique, Pygmées Aka. Chants de chasse, d'amour et de moquerie.* CD. Ocora/ Radio France C 560139.
1999 « La conception de la musique vocale chez les Aka : Terminologie et combinatoires de paramètres ». *Journal des Africanistes* 69, « Parcours musical en Afrique" » :147-162 (avec CD).
2005 *Be na sòlò. Jeux chantés des jeunes filles baka.* Film 24'. Paris : CNRS-LMS, SMM n° 0533/CA.

FÜRNISS Susanne & Claire LUSSIAA-BERDOU
2004 *Beka. Rituel de circoncision chez les Baka occidentaux du Cameroun.* Site internet. Paris: CNRS-LMS, www.vjf.cnrs.fr/lms/sf/accueil.htm

GIBERT Marie-Pierre
2004 *La danse des Juifs d'origine yéménite en Israël: des systèmes formels aux constructions d'identité.* Thèse de Doctorat. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

JOIRIS Véronique Daou
1997-1998 *La chasse, la chance, le chant. Aspects du système rituel des Baka du Cameroun.* Thèse de Doctorat. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles.

ROUGET Gilbert
2004 «L'efficacité musicale: musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées». *L'Homme* 171-172: «Musique et anthropologie»: 27-52.

THOMAS Jacqueline M. C., Serge BAHUCHET, Alain EPELBOIN (depuis 1993) & Susanne FÜRNISS (depuis 2003) (éds)
1981 *Encyclopédie des Pygmées Aka. Dictionnaire ethnographique.* Leuven, Paris: Peeters (17 volumes dont 10 publiés à ce jour).

Annexe: Description des chants dansés

1. ngā tɛ́ màkō *(Nous aimons Mako et Kele)*

CHANT La structure formelle est responsoriale, faisant intervenir deux fois l'alternance chœur-soliste au sein d'une periode de huit pulsations. Ces dernières sont matérialisées par le mouvement du bassin des danseuses. La segmentation de la période est asymétrique: (4+1) + (2+1) pulsations, avec un fort tuilage entre les deux parties. La partie du chœur contient deux lignes mélodiquement indépendantes, mais rythmiquement largement concomitantes.

CHORÉGRAPHIE Une ligne de filles se tient debout derrière une ligne de filles agenouillées, mains posées à plat devant les genoux. Les premières se penchent au-dessus des secondes et, avec la main droite ou les deux mains, exercent une pression régulière sur le bas du dos de celles qui sont agenouillées. Ces dernières s'appuient de manière très souple sur leurs bras qui fléchissent légèrement sous l'impulsion des pressions exercées sur leur dos; elles effectuent des mouvements de haut en bas avec le bas du dos, marquant ainsi la pulsation du chant: sept fois, le mouvement est accentué vers le bas – le bassin bascule vers l'avant – la huitième fois, il est accentué vers le haut – le bassin bascule vers l'arrière et se bloque un moment.

2. dípá là lè *(La crotte de mon enfant)*

Chant Le chant est contrapuntique en deux lignes mélodiques décalées dans le cycle. L'une d'elles a une période de huit pulsations, segmentée de façon symétrique, alors que l'autre couvre une période de quatre pulsations. Cette dernière apparaît donc deux fois au cours du cycle de la première partie. La pulsation est matérialisée par le balancement alternatif des pieds.

Chorégraphie Deux lignes de filles enlacées en face à face très rapproché. En fléchissant les genoux, les danseuses jettent successivement les jambes vers l'avant, en direction de la danseuse qui leur fait face ; les pieds se touchent parfois légèrement. Entre chaque jetée, elles repassent par la position pieds joints. L'ensemble du mouvement couvre quatre pulsations, la moitié de la période du chant. La danse se termine avec le rapprochement du bassin des partenaires en vis-à-vis.

3. bìfùngā *(La boucle d'oreille des aînées)*

Chant La structure formelle est responsoriale, couvrant une période de huit pulsations, segmentée de façon symétrique en deux segments rythmiquement identiques. Ces segments correspondent à une récurrence du mouvement des danseuses qui marquent la pulsation de leurs pieds. Le dernier temps de chaque segment correspond à la projection vers l'avant des bassins. La partie du chœur contient deux lignes mélodiquement indépendantes, mais rythmiquement largement concomitantes.

Chorégraphie Deux lignes enlacées face à face. Pendant trois temps, les filles effectuent une course sur place en projetant leurs pieds vers l'arrière, successivement droite-gauche-droite. Sur le quatrième temps, elles sautent en avant à pieds joints en projetant le bassin vers l'avant, créant ainsi un effet visuel de basculement des lignes : les thorax, d'abord rapprochés pendant les trois premiers temps, s'éloignent l'un de l'autre, tandis que les bassins se rapprochent brusquement. Le mouvement est exécuté deux fois au sein de la période chantée de huit pulsations.

4. mɛ̄njè túlú *(Mènje, mon chéri)*

Chant La structure formelle est responsoriale, faisant intervenir deux fois l'alternance entre deux parties équivalentes au sein d'une periode de huit pulsations. Ces dernières sont marquées par les pas et le fléchissement des jambes lors du déplacement. La segmentation de la période est asymétrique en trois segments : 4+2+2 pulsations, avec un fort tuilage.

Chorégraphie commune à 4., 6., 8. et 9. Les filles se tiennent enlacées par les épaules ou par l'épaule et la taille. Deux lignes en face à face rapproché effectuent des allers-retours en se suivant – l'une avance tandis que l'autre recule.

Les filles qui avancent fléchissent et tendent successivement les genoux en basculant le bassin d'avant en arrière. Celles qui reculent gardent le corps droit et marchent simplement. Une variante en est d'esquisser seulement le fléchissement des genoux et le balancement du bassin et de marquer la pulsation en appuyant fort les pieds, parfois en sautillant, voire en sautant des deux pieds (9.). Les pas marquent la pulsation, mais le changement de direction n'est pas forcément synchronisé avec la périodicité du chant. En effet, le déplacement dans une direction couvre moins de seize pulsations, qui correspond respectivement à moins d'une (6.) et à moins de deux (4., 8. et 9.) périodes du chant.

5. tì à sɔ̄lɛ̄ *(L'épine m'a piquée)*

CHANT Le chant est en deux parties, l'une chantée, l'autre scandée. Sa structure formelle est responsoriale, couvrant une période de huit pulsations, marquées par les pas lors du chant et la flexion des genoux pendant la scansion. La segmentation de la période est asymétrique en deux segments: 3+5 pulsations. La partie du chœur contient deux lignes contrapuntiques, fondées sur l'imitation de la technique du yodel. La partie scandée est à l'unisson, segmentée de façon asymétrique en trois segments: 4+4+8 pulsations.

CHORÉGRAPHIE Comme le chant, la chorégraphie est en deux parties. Deux lignes sont en face à face, mais éloignées d'une dizaine de mètres. Elles se rapprochent d'un pas rapide, presque couru, en débutant le chant. Arrivées en face à face rapproché, les filles piétinent ou sautillent sur place en scandant la déclamation. Sur le dernier mot du chant, les danseuses sautent en avant à pieds joints en projetant le bassin vers la danseuse qui se trouve en face, afin que les bassins se trouvent en contact pendant un court moment. Ensuite, elles reprennent l'ensemble du chant en effectuant d'abord une transition.

6. mɛ̄n jè kɔ̄ lè *(Mènje, mon amant de mari)*

CHANT Le chant est contrapuntique à deux parties, couvrant une période de seize pulsations, segmentée de façon symétrique. La pulsation est matérialisée par les pas et la flexion des genoux.

CHORÉGRAPHIE Cf. 4.

7. aya ia iè

CHANT La structure formelle est responsoriale, couvrant une période de douze pulsations, segmentée de façon symétrique en deux segments rythmiquement identiques. Ces segments correspondent à une récurrence du mouvement des

danseuses, qui marquent la pulsation par la flexion des genoux et posent la tête sur chaque épaule pendant six temps. La partie du chœur est en deux lignes contrapuntiques.

Chorégraphie Les filles se tiennent enlacées par les épaules en deux lignes face à face. Marquant la pulsation par la translation verticale de l'ensemble du corps, permise par la souplesse des genoux, elles posent la tête sur une épaule durant six temps, puis, pour la même durée, sur l'autre. Les gestes sont en miroir d'une ligne par rapport à l'autre.

8. mɔ̄ngɔ̄mɔ̀ngɔ̀ *(Le beau qui te pavanes)*

Chant La structure formelle est responsoriale au sein d'une période de huit pulsations, segmentée de façon symétrique avec un fort tuilage entre les deux parties. La pulsation est matérialisée par les pas et la flexion des genoux. La partie de répons contient deux lignes contrapuntiques.

Chorégraphie Cf. 4.

9. ātíbō *(Atibo)*

Chant Le chant est contrapuntique à deux parties, couvrant une période de huit pulsations, segmentée de façon symétrique. La pulsation est matérialisée par l'appui marqué des pieds lors du déplacement. Le chant est largement homorythmique.

Chorégraphie Cf. 4.

10. é é é

Chant Le chant est contrapuntique à deux parties, couvrant une période de huit pulsations, segmentée de façon symétrique. La pulsation est matérialisée par le mouvement des hanches ou des battements des mains.

Chorégraphie Deux lignes de filles enlacées face à face marquent la pulsation du chant en bougeant les hanches de gauche à droite avec une légère rotation latérale. Dans une autre version, les chanteuses se détachent les unes des autres et battent la pulsation des mains plus ou moins plates. Deux danseuses solistes – une de chaque ligne – s'accrochent par un pied et tournent sur elles-mêmes en sautillant (sens des aiguilles d'une montre si pied droit, sens contraire si pied gauche). Elles battent également la pulsation, mais en frappant la tranche du poing gauche fermé avec le plat de la main droite. Après quelques périodes du chant, elles retournent dans leur ligne et laissent la place à une autre paire de solistes.

11. mísɛ̀l *(Michel)*

CHANT Le chant est contrapuntique à deux parties, couvrant une période de huit pulsations, segmentée de façon symétrique. La pulsation est matérialisée par les battements des mains et le mouvement des bassins des solistes.

CHORÉGRAPHIE Les filles forment un cercle en battant la pulsation des mains. Deux danseuses solistes se tiennent au milieu l'une en face de l'autre. Les épaules levées, les mains sur les hanches, elles bougent le bassin dans un mouvement latéral en fléchissant de plus en plus les genoux ; ensuite, elles remontent. Le mouvement latéral du bassin est synchronisé avec la pulsation du chant. L'ensemble du mouvement (descente et remontée) couvre à peu près une période du chant. Après une douzaine de périodes, elles retournent dans le cercle et laissent la place à une autre paire de solistes.

12. má ndé kɔ̄ lè *(Je n'ai pas un mari lettré)*

CHANT Le chant est en deux parties, l'une scandée, l'autre chantée. La scansion initiale expose les paroles à l'unisson, sans accompagnement de battements mains. Le chant qui suit est sans paroles, également à l'unisson, et couvre une période de quatre pulsations avec des augmentations vers huit pulsations. Ces dernières sont matérialisées par les battements des mains et le mouvement des hanches des solistes.

CHORÉGRAPHIE Les filles forment un cercle en battant la pulsation des mains plus ou moins plates. Pour la deuxième partie du chant, deux danseuses solistes se mettent face à face au milieu du cercle, légèrement décalées l'une par rapport à l'autre. Elles haussent une hanche vers l'autre soliste en marquant la pulsation par une translation verticale de l'ensemble du corps. Les solistes battent également la pulsation, mais en frappant la tranche du poing gauche fermé avec le plat de la main droite.

13. alum adɔndɔ *(J'injecte l'aiguille)*

CHANT Le chant est en deux parties, l'une scandée, l'autre chantée. La scansion initiale expose les paroles à l'unisson, sans accompagnement de mains. Le chant qui suit est sans paroles, contrapuntique à deux parties largement homorythmiques. La période couvre huit pulsations et est segmentée de façon asymétrique en 5+3 pulsations. Durant le premier segment, la pulsation est matérialisée par les battements des mains et le mouvement des bassins des solistes.

CHORÉGRAPHIE Les filles sont disposées en cercle, sans se tenir et battent les quatre premières des huit pulsations. Une soliste va de l'une à l'autre dans le

sens contraire à celui des aiguilles d'une montre en l'invitant à effectuer un léger mouvement latéral du bassin en même temps qu'elle. Cette phase couvre quatre des huit pulsations de la période du chant. Un déhanchement net sur le cinquième temps clôt le chant. Pendant ce temps, les deux solistes frappent la tranche du poing gauche fermé avec le plat de la main droite. Ensuite, pendant trois pulsations, la soliste se déplace et se met en position devant la chanteuse suivante.

Résumé Cet article traite de la construction de l'identité des futures femmes par le chant et la danse dans la société baka du Cameroun. Le répertoire des jeux chantés, bè nā sɔ̀lɔ̄, est réservé aux jeunes filles prépubères. Les danses mettent en œuvre des chorégraphies portant particulièrement sur l'assouplissement du bas du dos et du bassin. Les thématiques des chants, outre l'amour et la séduction, sont à forte connotation sexuelle. La perspective particulièrement féminine de la vie en couple avant et pendant le mariage familiarise les filles avec les sujets qui concernent les femmes dès leur entrée dans l'âge adulte. Le répertoire se révèle être un vecteur d'éveil des sens tout en restant une métaphore corporelle.

La *jam* chante, le genre nous hante

Marie Buscatto

Alors même qu'artistes, public et critiques du jazz disent sans cesse aspirer à une musique ouverte à tous et à toutes sans distinction de race, de sexe ou d'apparence physique, le « monde du jazz » professionnel français (Becker 1982) s'avère un univers des plus « masculins » : dans les chiffres certes[1] (plus de 90 % des musiciens de jazz professionnels sont des hommes), mais également dans son mode de fonctionnement. Une première recherche menée en France a ainsi révélé une double différenciation « sexuée » (Buscatto 2003a) : les instrumentistes sont des hommes[2] quand les chanteuses sont le plus souvent des femmes[3], mais surtout les chanteuses se trouvent aux échelons les moins élevés de la hiérarchie musicale, salariale et sociale du monde du jazz. Les goûts musicaux, les conventions

1 Les chiffres oscillent, selon les sources, de 1500 à plus de 2000 personnes (chiffre obtenu par nos soins à partir du *Guide-Annuaire du Jazz en France 2004*). A l'image des artistes peintres (Moulin 1992), compter les musicien-ne-s de jazz s'avère périlleux. Ces chiffres sont basés sur un principe d'auto-déclaration et non pas fondés sur des critères de revenus, de pratique effective ou de reconnaissance légale. Dans tous les cas, une grande partie de ces musicien-ne-s ne vit pas exclusivement en jouant du jazz (la variété, le rock, la techno, la chorale classique, la chanson ou la musique pour enfants sont autant d'exemples de diversification possible) et de la pratique de leur instrument (enseignement, animation culturelle ou écriture musicale pour citer les plus courants) (Buscatto 2004).

2 Entre 3 à 4 % des instrumentistes recensés sont des femmes. Certains instruments se révèlent particulièrement « fermés » aux femmes (moins de 2 % des trombonistes, des batteurs, des trompettistes ou des guitaristes sont des femmes) quand d'autres se révèlent plus « ouverts » comme le piano, la flûte ou le violon.

3 Sur un total de 171 chanteurs déclarés dans le *Guide-annuaire du jazz en France 2004*, 111 sont des femmes. Ce chiffre de 171 est *a priori* supérieur au nombre effectif de chanteurs de jazz professionnels quand on sait que Henri Salvador, Sacha Distel ou Michel Leeb sont comptés ici comme chanteurs de jazz.

de travail, les conceptions de la musique ou les imaginaires attachés aux pratiques musicales se sont ainsi révélés particulièrement sexués[4].

Observe-t-on une même différenciation « genrée » dans ces lieux marginaux du jazz qui accueillent de manière principale une grande majorité de praticiens amateurs et quelques instrumentistes professionnels ou en voie de professionnalisation ? Ou constate-t-on plutôt une transgression relative des pratiques et des représentations « masculines » observées dans le monde du jazz professionnel ? Cette question est située au cœur de cet article fondé sur une série d'observations menée au cours de *jams*[5] vocales organisées dans deux clubs de jazz parisiens, lieux du jazz innovants, auxquelles nous participons comme chanteuse amatrice (Buscatto 2003b).

Un lieu conçu pour transgresser les conventions « masculines »

Ces jams vocales sont apparues dans certains clubs de jazz parisiens à la fin des années quatre-vingt-dix, ouvrant la scène aux amatrices désireuses de chanter en public. Contre le paiement d'un droit d'entrée ou d'une consommation, ces chanteuses jouent aux artistes le temps d'une chanson et en expérimentent les peurs et les émotions. Le public – amis, curieux, touristes, musiciens professionnels ou chanteuses amatrices – encourage avec force applaudissements les premiers pas de chanteuses passionnées. Les professionnels jouent, organisent, assistent à ces *sessions*. Femmes et hommes se mêlent donc sans cesse dans une atmosphère festive et ludique. Musiciens amateurs éclairés et professionnels débutants se confondent sur scène comme au bar.

Or, la jam vocale apparaît dans un premier temps comme un lieu conçu par des chanteuses et des instrumentistes, par des femmes et quelques hommes, afin de protéger les chanteuses des conventions du jazz très « masculines » dans leurs principes. Femmes et hommes font de la musique et échangent dans une atmosphère festive et ouverte, loin des traditionnelles habitudes « masculines » de la jam ouvertement compétitive, sélective et « virile ». Est également privilégiée une conception de la musique défendue par les chanteuses, privilégiant un art de l'interprétation. Comment en est-on arrivé à une telle conclusion ?

---

4 Pour des raisons évidentes de confidentialité, les noms des lieux et des personnes étudiés ne seront pas mentionnés. C'est en 1996 que j'ai assisté à ma première jam vocale comme chanteuse amatrice. A partir de 1998, j'ai tenu un carnet ethnographique comportant les observations réalisées in situ de concerts, répétitions, soirées entre amis, jams dans des clubs, stages, ateliers de formation et rencontres musicales auprès de plus de quatre-vingt musiciens professionnels et d'une centaine d'amateurs et d'amatrices chanteurs et instrumentistes. Entre 2000 et 2004, j'ai participé à des jams vocales de manière régulière - l'intensité de ma participation variant selon les années ou les périodes de l'année concernée.

5 Toutes les expressions issues du monde du jazz sont mises en italique la première fois où elles sont utilisées.

L'active féminisation d'une pratique traditionnelle du jazz

Le principe d'organisation de la jam vocale est clairement différent des jams traditionnelles, même s'il s'en inspire largement, car il introduit une « féminisation » des conventions sociales et musicales régissant les rencontres entre musiciens.

Habituellement, le *bœuf* ou la jam est un moment privilégié où des musiciens jouent de manière impromptue sans avoir prévu les morceaux, les musicien-ne-s ou le temps de jeu. L'accord se fait entre les musicien-ne-s présent-e-s, morceau après morceau, le plus souvent autour de *standards*[6] ou de phrases musicales simples à partir desquelles ils ou elles peuvent improviser. C'est une pratique constitutive de l'histoire du jazz qui permet aux musicien-ne-s de jouer pour le plaisir (but officiel) et de rencontrer d'autres musicien-ne-s pour recruter ou être recruté-e-s[7]. Selon nos nombreuses observations ethnographiques, elle se réalise encore aujourd'hui de manière régulière à la suite de concerts officiels (le fameux *troisième set*), lors de soirées amicales, au cours de stages professionnels ou encore pendant des soirées programmées dans des clubs (phénomène en pleine expansion à Paris comme en province).

La jam est traditionnellement traversée par une logique de fonctionnement des plus « masculines » propre à l'« esprit » du jazz[8]. La jam est définie par les instrumentistes comme un lieu de rencontre, de création musicale collective, d'évolution individuelle par la confrontation avec d'autres musicien-ne-s. Cette rencontre musicale permet dans un même temps de créer une musique originale et de rencontrer d'autres musicien-ne-s, d'« avoir le plaisir de jouer ensemble, de voir ce qui se passe ». Participer à des bœufs, à des soirées entre amis qui finissent en jouant, à des stages dirigés par des copains qui permettent de jouer ensemble après les cours, à des *sessions* organisées chez l'un ou l'autre pour voir comment *ça sonne* sont autant de moments musicaux jugés fondamentaux pour s'inscrire dans un réseau musical et le faire évoluer. C'est dans la rencontre impromptue et dans la confrontation musicale qu'émergent des idées et des sensations nouvelles (Buscatto 2003a). Dans nos observations de jams instrumentales, nous avons ainsi pu constater un goût affirmé de la confrontation entre instrumentistes autour d'une même grille. Les instrumentistes doivent parfois s'imposer pour

---

6 Ce sont des thèmes ou mélodies anciennes, connues de tous les musiciens et musiciennes expérimentés, dont les partitions sont diffusées de manière le plus souvent officieuse et qui donnent sans cesse l'occasion à ces derniers de développer de nouvelles interprétations mélodiques, rythmiques ou harmoniques (*Night and Day*, *Oleo*, *Body and Soul*, etc.). Une fois la mélodie exprimée, les musiciens prennent, à tour de rôle, la *grille* du *morceau* comme support d'une improvisation de longueur variable.

7 Pour une description du bœuf et de ses fonctions sociales, voir William Bruce Cameron (1954).

8 Cet esprit constitutif du jazz a été largement décrit dans des textes pourtant construits dans des contextes géographiques (Etats-Unis et Grande Bretagne) et temporels différents de celui observé (Cameron 1954, Stebbins 1968, White 1987, Christian 1987).

pouvoir monter sur scène et prendre leur tour d'improvisation avec vivacité pour ne pas être « oubliés ». Ils commencent souvent leur tour en affirmant physiquement et musicalement leur désir d'improviser et, pourquoi pas, de « faire mieux » que l'improvisateur précédent. Les musiciens, chanteurs comme instrumentistes, valorisent des expériences stimulantes et énergiques et trouvent dans la jam un moment particulièrement adapté d'expression de ces valeurs « masculines » (Baudelot 1998).

Or, la jam vocale n'est qu'en partie caractérisée par ces règles « masculines ». Tout d'abord, trois musiciens professionnels constituent la section rythmique – un batteur, un contrebassiste et un pianiste – et accompagnent les chanteuses amatrices tout au long de la soirée. Un chanteur ou une chanteuse, choisi par l'organisateur de la jam, anime le « concert » : il ou elle chante quelques chansons pour introduire chacun des deux *sets* de la session et organise l'ordre de passage des chanteuses sur scène. Toute chanteuse désireuse de se produire sur scène doit ainsi s'inscrire auprès de l'animatrice. Quand son prénom est appelé au micro, elle se présente sur scène, donne ses partitions aux musiciens et leur indique comment jouer le morceau (*tempo*, introduction, fin, moments d'improvisation). Ainsi, parce qu'une animatrice organise l'ordre de passage « équitable » des chanteuses dans la soirée (par ordre d'inscription), on n'assiste guère aux luttes d'influence et rivalités qui caractérisent les « vraies » jams. Les chanteuses n'ont pas à jouer des coudes pour monter sur scène, être acceptées par les autres musiciens, avoir le droit de s'exprimer. Seules solistes sur scène, les chanteuses ne sont pas non plus confrontées à d'autres instrumentistes, que ce soit dans l'expression de la mélodie ou dans l'éventuelle improvisation (toutes n'improvisent pas).

Dans le même ordre d'idées, toute amatrice, quel que soit son niveau, sa connaissance des règles musicales, son insertion dans le lieu, peut accéder à la scène par une simple inscription auprès de l'animateur. On peut aussi bien écouter une chanteuse parfaitement détendue et à l'aise vocalement, musicalement et rythmiquement qu'une débutante qui se crispe sur le micro, chante parfois faux, se perd dans la *grille*, oublie les paroles en chantant, peine à tenir le rythme... Par peur de se tromper en public, les « vraies » débutantes ne se risquent guère à chanter sur scène, mais un nombre non négligeable de chanteuses encore peu aguerries se succèdent quand même au micro. Les applaudissements de soutien à la fin de chaque chanson sont systématiques, souvent chaleureux, et interviennent en grande partie en dehors d'une évaluation qualitative de la performance de la chanteuse. Défini comme un moment de plaisir, de découverte, d'expression de soi, le chant signifie le partage avec un public acquis d'avance. Même si elle apprécie les « bonnes » performances, la majorité du public n'est pas là pour assister à une performance professionnelle. Regard du public et applaudissements, rires, sifflets sympathiques sont en partie déconnectés de la qualité de la prestation effectivement réalisée. Ils visent plutôt à encourager celle ou celui qui se confronte à l'épreuve de la scène, sans se perdre dans la grille, chanter faux

ou avoir l'air stressé. Même si, comme pour les peintres amateurs, chacun gravit à petits pas l'échelle de reconnaissance implicitement construite dans le monde de la pratique vocale amatrice (Cuckrowicz 1999), cette réalité ne se joue que de manière très implicite, peu apparente et indirecte – à travers le type de compliments reçus, les échos entendus après la performance ou encore dans l'intérêt éventuel porté par les musiciens professionnels présents dans la salle.

Pour finir, les instrumentistes qui accompagnent, stables et rémunérés au noir (ce sont les seuls de la soirée qui se partageront les entrées ou recevront un fixe selon le lieu), assurent un grand confort musical aux chanteuses, les aidant en permanence dans leurs difficultés. Ils leur donnent des repères de manière insistante: jouer la première note pour commencer, indiquer le moment de redémarrer après les improvisations, pianoter la mélodie quand elle est oubliée. Ils s'adaptent aux erreurs de tempo ou de placement harmonique. Ces instrumentistes se comportent de manière également très souriante envers les chanteuses, les taquinant quand ils les connaissent déjà, les félicitant à la fin de leur prestation, même s'ils ne les ont jamais vues avant, leur indiquant à quel moment chanter si elles se perdent dans la grille. Autant de comportements peu observés dans les situations professionnelles et les jams classiques où sont valorisées l'autonomie et la maîtrise technique des musiciens.

Comme pour les chanteuses professionnelles qui disent préférer les contextes musicaux plus doux et protecteurs (Buscatto 2003a), les chanteuses de jazz amatrices rencontrées valorisent cette différence d'organisation qui fait de la jam, non plus un lieu de confrontation et d'affirmation de soi, mais un lieu chaleureux d'écoute «entre soi» qui permet à chacune et chacun de s'exprimer en confiance et en douceur, principes largement plébiscités par les femmes rencontrées au cours de mon enquête. La jam vocale s'est construite comme un lieu rendant caduques les conventions masculines du jazz valorisant affrontement, compétition et affirmation de soi dans le jeu musical. Les jams traditionnelles expérimentées sont d'ailleurs souvent dénigrées par les plus aguerries et considérées comme globalement traumatisantes, fatigantes, frustrantes ou tout simplement bloquantes. Les chanteuses disent préférer une ambiance peu agressive qui leur permettrait de se «mettre à nu», d'exprimer leurs sentiments pudiques si difficiles à partager et à faire émerger. Il s'agit d'avoir la place et le temps de s'exprimer, de se dévoiler, de se raconter en confiance. Dans cette opposition entre conventions masculines et féminines se dessine ainsi une expression classique des formes différenciées de socialisation des hommes et des femmes. «Il s'agit là d'un partage social des valeurs qui n'a rien de naturel mais dont l'histoire a sexué la partition» (Baudelot 1998).

La valorisation d'une conception «féminine» de la musique

Il apparaît également qu'un autre principe d'organisation de ces jams vocales favorise une conception «féminine» de la musique partagée par les chanteuses de jazz, professionnelles et amatrices. Alors que les instrumentistes tendent à valoriser l'invention de nouveaux discours musicaux, la création d'improvisations autour de grilles, la virtuosité technique souvent exprimée sur des tempos rapides ou encore le développement d'interprétations rythmiques originales, les chanteuses privilégient plutôt l'interprétation mélodique et la possibilité de raconter des histoires, d'exprimer des idées, de chanter des mélodies. Alors que c'est par l'originalité rythmique, harmonique ou sonore et par l'énergie rythmique que les instrumentistes disent atteindre leur propre plaisir et transmettre une émotion au public, les chanteuses s'intéressent plutôt à la production d'un jazz mélodique et accordent une importance première aux mots et à la prosodie. Pour elles, chanter, c'est interpréter des chansons et raconter des histoires au public. Ces différences de conception de la musique se traduisent de manière régulière, dans les mondes professionnels et amateurs, par des tensions, des dénigrements ou des incompréhensions nombreuses entre chanteuses et instrumentistes.

Or, ici encore, les règles d'organisation de ces jams permettent à la conception des chanteuses de primer en dehors de toute confrontation et de conflits larvés avec les instrumentistes. Le choix des partitions est réalisé par les chanteuses et ne fait jamais l'objet d'une négociation avec les musiciens. Les chanteuses évitent ainsi certaines négociations avec les autres instrumentistes qui, selon les dires des plus expérimentées, se jouent le plus souvent en leur défaveur (chanter un *blues* rapide, interpréter un standard dans une tonalité et/ou un tempo peu prisés). En effet, deux principes d'organisation des jams traditionnelles sont ici encore transgressés, permettant aux chanteuses de s'exprimer dans leurs termes.

Tout d'abord, seules les chanteuses choisissent le répertoire et il s'avère bien spécifique. Les standards comportent des paroles écrites le plus souvent en anglais, ce qui permet d'interpréter une histoire, élément central dans la conception qu'ont ces chanteuses de leur pratique musicale. Les rythmes choisis sont également plutôt lents ou *medium*. Les ballades comme *Lover Man, My Funny Valentine*, *You don't know what Love is*, *Black Coffee* sont très prisées, tout comme les chansons jouées *medium swing* à l'image de *Night and Day*, *But Not for Me*, *Bye Bye BlackBird*, *All of Me*, *All the Things You Are*, ou *Softly*.... On ne rencontre guère de blues ou de standards joués sur des tempos très rapides alors qu'ils apparaissent largement prisés dans les jams d'instrumentistes (*Oleo*, *Doxy*, *Solar*, *Straight No Chaser*, *Adam's Apple*...).

Un second enjeu empoisonne souvent les relations entre chanteuses et instrumentistes: la transposition des thèmes dans des tonalités différentes de la partition dite originale – celle qui est la plus diffusée dans le monde du jazz. Souvent désirée par les chanteuses, elle est critiquée, voire rejetée par les ins-

trumentistes. Dans la pratique même du chant jazz, que les chanteuses aient des timbres de voix aigus ou graves, elles considèrent le plus souvent nécessaire de choisir une tonalité spécifique qui leur semble le mieux correspondre à leur « voix » et à leur désir d'expression. Les instrumentistes y voient souvent le signe soit d'une faiblesse vocale (la transposition permettrait d'éviter les notes inaccessibles vocalement), soit d'un égoïsme bien féminin (elles ne s'adaptent pas aux autres), rendant cette demande peu légitime et acceptable dans un contexte ouvert comme la jam où chacun doit pouvoir trouver son plaisir. Cet enjeu, source de tensions dans les pratiques professionnelles, est de plus tout simplement impossible à résoudre dans un contexte amateur, les instrumentistes amateurs étant généralement incapables de jouer dans une nouvelle tonalité un morceau pourtant connu dans la clé « habituelle » - celle qui apparaît dans les recueils de standards - lorsqu'il a été transposé (et encore moins de s'amuser à improviser dessus). Ce « problème » est d'emblée éliminé par la règle du jeu ouvertement instaurée : le choix de musiciens professionnels qui accompagnent les chanteuses et les chanteurs selon les partitions que ces derniers ont amenées avec eux.

On peut donc voir dans les principes mêmes de l'organisation de la jam vocale une double transgression de la jam traditionnelle qui permet aux chanteuses de voir leur conception de la musique reconnue et respectée, leur donnant en retour un grand plaisir dans l'expression musicale. Par ses principes d'organisation, la jam vocale renverse ainsi l'ordre traditionnel masculin en permettant aux conventions sociales et musicales « féminines » de s'imposer de manière douce et transparente.

Une reproduction « invisible » de différences sexuées

Mais cette transgression des conventions masculines ne doit pas masquer, dans un deuxième temps de l'analyse, une reproduction, implicite et efficace, des différences sexuées dans les conceptions de la musique, dans le rapport à la scène ou dans les éventuelles trajectoires de professionnalisation adoptées par certaines d'entre elles.

Une conception féminine de l'acte musical

Les femmes chantent quand les hommes jouent d'un instrument, mais surtout, comme je l'ai déjà évoqué dans la première partie, les unes valorisent l'expression de « soi » par l'interprétation de standards et la capacité à animer la scène quand les autres s'expriment à travers l'improvisation et la virtuosité technique. On retrouve ici une différence sexuée largement identifiée dans le monde pro-

fessionnel du jazz. Cette différence semble encore accentuée par les différences de profil entre chanteuses et chanteurs.

Les chanteuses sont majoritairement des jeunes femmes qui travaillent dans des métiers de niveau social relativement élevé. Sauf quelques exceptions, ces chanteuses ont entre vingt et quarante ans. L'activité professionnelle souvent exercée par ces jeunes femmes est empreinte d'une forte dimension relationnelle (métiers artistiques, enseignement, communication, journalisme, ou milieu médico-social). Pour elles, la pratique amatrice s'inscrit dans une volonté affirmée de s'exprimer, de s'épanouir, de se réaliser dans une activité à forte charge émotionnelle. Elles choisissent les *standards* de manière réfléchie afin de raconter une histoire. L'interprétation personnalisée d'une chanson, même connue de tous, est censée permettre d'exprimer ses sentiments intimes, sa « personnalité » profonde. Comme pour les jeunes chanteuses de variétés observées lors d'un *casting* par Thomas Morinière, monter sur scène, raconter une chanson, trouver la voix « juste » sont les déterminants principaux de leur activité amatrice et doit déboucher sur la révélation d'une forme « d'authenticité » (Morinière 2004).

En revanche, on retrouve chez les instrumentistes et les chanteurs-instrumentistes rencontrés, une plus forte attention portée à la virtuosité musicale et à l'improvisation alors que l'interprétation des standards est considérée comme secondaire. Pour les instrumentistes professionnels qui accompagnent les chanteuses, la jam est moins un moment pour faire de la musique que pour gagner un peu d'argent, rencontrer d'éventuels collègues (une chanteuse en voie de professionnalisation, un autre instrumentiste) et se renseigner sur d'éventuels « plans » à saisir. Si l'aspect musical n'est pas exclu, il s'agit plutôt soit de s'entraîner à être réactifs en accompagnant des chanteuses, soit de travailler l'improvisation dans des contextes variés. L'interprétation des standards reste l'activité des chanteuses alors que les musiciens « prennent des impros » dans lesquelles ils expriment leur musicalité. Lors de leurs échanges entre deux chansons ou entre deux sessions, les instrumentistes commentent d'ailleurs largement cette part de leur activité musicale. Les chanteurs se situent à mi-chemin entre instrumentistes et chanteuses. Même s'ils mettent une certaine attention à interpréter la mélodie, ils sont également très impliqués dans les moments d'improvisation et la production d'un moment musical à part entière.

Or, une fois encore, l'accent porté sur les mots, sur le texte, sur les histoires racontées et les émotions qu'elles véhiculent relève de valeurs socialement construites comme féminines : le relationnel, la communication, la parole (Maruani, Nicole 1989). La valeur accordée à la technique, à la création, à la virtuosité par les instrumentistes relève alors plutôt d'un monde masculin.

Une séduction toute féminine

Le fait même de chanter se traduit aussi par une relative importance accordée à la capacité de séduction physique, du point de vue des chanteuses comme du public, alors que cet élément apparaît absent des préoccupations des instrumentistes rencontrés et moins présents chez les chanteurs.

La plupart des chanteuses ne portent pas un habillement spécifique pour venir chanter, mais elles accordent somme toute une relative importance à la construction de leur apparence scénique. Se coiffer, se maquiller ou rajouter un accessoire juste avant de venir fait partie du jeu, même si on se vêt comme d'habitude. Chaque chanteuse a son style vestimentaire, entretenu avec attention et repérable au fil des soirées, même s'il ne s'agit pas d'un style créé pour cette occasion. Le public n'a que rarement le sentiment de tenues préparées en vue d'un spectacle ou d'une représentation sur scène. Le plus souvent habillées « branchées », le style adopté, même recherché, doit rester d'allure détendue. Les conseils esthétiques – port d'un rouge à lèvre différent, ajout d'un accessoire ou commentaires sur la coiffure du jour – sont parfois donnés à l'une ou à l'autre, mais toujours de manière retenue. Une attention réelle portée à la construction d'un corps séduisant ne doit pas nuire au désir d'authenticité également recherché...

L'habillement s'accorde avec un travail scénique qui met également l'accent sur la création d'une relation avec le public : par l'usage du regard (les yeux sont ouverts, tournés vers le public), par les mouvements du corps qui se doivent d'être à la fois détendus et contrôlés, par la capacité à s'adresser au public (pour annoncer une chanson, remercier, lancer une anecdote drôle...). Le public lui-même semble accorder une certaine importance à l'apparence dégagée sur scène, dans ses commentaires comme dans l'attention portée à telle ou telle chanteuse qui n'est pas toujours motivée par des considérations musicales (sans compter que certains y trouvent l'occasion de regarder de « jolies filles », voire de les rencontrer, même si cette dernière pratique reste discrète !).

A l'inverse, les hommes instrumentistes et les chanteurs se vêtent le plus souvent de manière sobre et détendue : pantalon et vestes sombres, tee-shirt ou chemises assortie. La coiffure est simple, voire « négligée », le maquillage totalement absent, la démarche un peu voûtée. Leurs silhouettes tendent à faire « corps » avec l'instrument ou avec le micro : buste penché, yeux fermés, gestes énergiques ou mesurés au gré des rythmes joués, même si les chanteurs tendent davantage que les instrumentistes – mais moins que les chanteuses – à s'orienter vers le public, à communiquer avec lui, à le regarder pendant l'acte musical.

La séduction apparaît ainsi bien située au cœur de l'activité des chanteuses de jazz observées dans ces jams vocales. Corps façonné pour la scène, corps regardé par le public, les copines ou les musiciens, le corps des chanteuses

séduit sans cesse suivant différents stéréotypes féminins[9], oscillant de la « femme-enfant » à la « femme-femme » en passant par la « femme-jouet ». Alors que deux figures principales de la séduction féminine – la femme-femme énergique » et la « femme-femme intime » – structurent les regards posés sur les chanteuses de jazz professionnelles (Buscatto 2005), on remarque une plus grande variété – et une moindre capacité – de séduction des chanteuses de jazz amatrices observées. Ce rôle féminin traditionnel qui tend à associer voix et érotisme, chant et séduction, expression scénique et désir exprimé, n'en reste pas moins présent dans la manière dont les chanteuses organisent leur activité vocale et sont perçues par ceux ou celles qui les regardent chanter.

Des femmes aux trajectoires plus risquées

Chanteuses et chanteurs amateurs se distinguent enfin largement dans leurs trajectoires. Au côté d'une grande majorité des « vraies » chanteuses amatrices qui ne développent aucune ambition professionnelle et trouvent dans cette activité un plaisir ludique, évoluent également ces chanteurs et chanteuses amateurs engagés dans une démarche de professionnalisation. La voie de la professionnalisation est en effet régulièrement entreprise par celles ou ceux, généralement âgés de moins de trente ans et sans enfants qui, forts de leurs succès amateurs, désirent se consacrer à cette activité de manière exclusive.

Dans tous les cas observés, de longues années sont nécessaires pour éventuellement trouver sa « place » dans ce monde professionnel fermé, concurrentiel et saturé (Coulangeon 1999). En raison des rémunérations toujours faibles et fragiles – allocations sociales, petits boulots, cachets payés au noir, aides parentales – un engagement exclusif dans l'activité musicale débouche à terme sur un nombre limité de cas de figure : soit l'abandon pur et simple de la pratique musicale et une reconversion dans un domaine professionnel différent ; soit le retour à une pratique amatrice confirmée et compatible avec une activité professionnelle rémunératrice ; soit enfin la réussite d'une insertion dans le monde du jazz qui suppose le plus souvent d'exercer de manière principale une activité musicale « non jazz » – enseignement, musique pour enfant, voix de studio, production musicale ou traduction de pochettes de disque – pour pouvoir monter son groupe jazz (Buscatto 2004).

Or, seules trois chanteuses engagées dans une telle démarche depuis plus de trois ans sont encore présentes au moment de nos dernières observations, animant des sessions, construisant un groupe avec des musiciens rencontrés

---

9 Les stéréotypes féminins sont nombreux et dépendent en partie du contexte dans lequel ils apparaissent. Dans son analyse des principales images féminines présentes dans le discours publicitaire, Erving Goffman évoque la « femme-jouet », la « femme-femme », la « femme docile » ou la « femme enfant » (Goffman 1977).

dans d'autres contextes professionnels et devenant enseignantes dans une école de jazz (pour deux d'entre elles) ou exerçant une activité rémunératrice jugée secondaire (pour l'une d'entre elles). En revanche, même si les hommes chanteurs sont minoritaires dans ces sessions (trois ou quatre chanteurs pour une quinzaine de chanteuses par soirée), un grand nombre d'entre eux se trouve dans une démarche de professionnalisation (à peu près la moitié des hommes-chanteurs entendus). Le plus souvent instrumentistes qui ajoutent une « corde à leur arc », ils semblent également mieux réussir dans cette voie. Plusieurs d'entre eux sont toujours présents sur le marché du travail du jazz après des années d'observation et restent dans une démarche, certes fragile, de développement d'une activité professionnelle. L'un d'eux est même devenu un instrumentiste-chanteur reconnu dans le monde du jazz. Ils animent régulièrement des sessions, distribuent leurs annonces de concert, jouent avec certains des musiciens-accompagnateurs de la jam vocale en dehors du club qui les accueille...

Les chanteurs semblent ainsi plus facilement trouver leur place sur le marché du travail du jazz. Dans leur manière de concevoir l'acte musical, qu'ils soient *crooners* ou instrumentistes-chanteurs, ils apparaissent avoir développé une double conception de l'acte musical. D'un côté, leur conception de l'improvisation et de la musicalité les rapproche des instrumentistes avec lesquels ils partagent certaines discussions musicales. D'un autre côté, ils attachent également une certaine importance, même si elle semble moins prédominante, à la qualité de l'interprétation des mélodies et de leurs comportements scéniques. Habillés de manière plus confortable et décontractée, ils sont, comme les chanteuses, tournés vers le public dans leur gestuelle et dans leurs discours. Leur double socialisation semble d'ailleurs en partie expliquer qu'ils sont plus souvent proches des instrumentistes et discutent régulièrement avec eux au bar et en dehors des sessions (jams impromptues, fêtes d'anniversaires...), favorisant ainsi la création d'un réseau social nécessaire à l'insertion sur ce marché du travail peu ouvert.

Conclusion

Même si on assiste bien à une volonté affichée de transgression des habitudes « masculines » à l'œuvre dans le monde du jazz français, la jam vocale ne semble guère remettre en cause ses principes de hiérarchisation sociale et musicale qui situent les hommes dans des positions a priori plus favorables.

Par les principes d'organisation qu'elle met en œuvre, la jam vocale favorise des conceptions « féminines » de l'activité musicale : interpréter des chansons, s'exprimer en dehors de toute confrontation, séduire par son jeu de scène... Pour celles, majoritaires, qui n'y voient qu'un agréable moment à passer, une manière valorisée de s'exprimer et de s'épanouir, la jam vocale apparaît bien comme un

havre de paix musical et humain dans un monde généralement peu ouvert à la présence féminine.

Cependant, la difficulté qu'ont les femmes chanteuses évoluant dans ces lieux à se voir reconnaître une place dans le monde du jazz professionnel illustre la faible capacité de socialisation des jams vocales dans un monde musical au fonctionnement très « masculin ». Les jeunes chanteuses ne peuvent guère y apprendre à communiquer, à se faire accepter, à échanger avec ceux qui constituent le fondement même de leur activité musicale : les instrumentistes hommes. Elles tendent même à juger de manière toujours plus négative le fonctionnement des autres lieux de pratique amatrice du jazz – les jams traditionnelles, les groupes de jazz, les stages instrumentaux ou les soirées amicales – qui supposent de faire de la musique avec des instrumentistes hommes. Protectrice, la jam vocale tend aussi à enfermer ces chanteuses dans des logiques musicales peu socialisantes.

En savoir plus sur les dynamiques à l'œuvre entre hommes et femmes dans les lieux amateurs supposerait d'observer et d'analyser ce que vivent et expérimentent celles qui se sont saisies des rôles et du langage masculin, à savoir les femmes instrumentistes, encore si peu nombreuses dans le jazz français professionnel et amateur.

Références bibliographiques

BAUDELOT Christian
1998 « Rien n'est joué », in Margaret Maruani (dir.), *Les nouvelles frontières de l'inégalité. Hommes et femmes sur le marché du travail.* Paris : La Découverte : 277-283.

BECKER Howard S.
1988 [1982] *Les mondes de l'art.* Paris : Flammarion.
1994 [1963] *Outsiders. Sociologie de la déviance.* Paris : Métailié.

BUSCATTO Marie
2003a « Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument en France », *Revue française de sociologie* 44 (1) : 33-60.
2003b « La *jam* vous fait chanter. Des multiples vocations d'une nouvelle pratique du jazz », *Ethnologie française* 33 (4) : 689-695.
2004 « De la vocation artistique au travail musical : tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'art* 5 : 35-56.
2005 « Les voix du jazz, entre séduction et expression de soi », *Prétentaine*, 18/19 : 85-101.

CAMERON William Bruce
1954 « Sociological Notes on the Jam Session », *Social Forces* 33 (2) : 177-182.

CHRISTIAN Henry
1987 « Convention and constraint among British semi-professional jazz musicians », in Avron Levine White (ed.) : *Lost in Music. Culture, style and the Musical Event.* London : Routledge : 220-240.

COULANGEON Philippe
1999 *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle. Sociologie des carrières et du travail musical.* Paris : L'Harmattan.

CUCKROWICZ Hubert
1999 « Le prix du beau », *Genèses* 36 : 35-53.

DONNAT Olivier
1996 *Les Amateurs, enquête sur les activités artistiques des Français.* Paris : La Documentation française.

FABIANI Jean-Louis
1999 [1986] « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », in Raymonde Moulin (dir.) *Sociologie de l'art*, Paris : L'Harmattan : 231-245.

MARUANI Margaret, NICOLE Chantal
1989 *Au labeur des dames. Métiers masculins, emplois féminins.* Paris : Syros Alternatives.

MORINIERE Thomas
2004 « Le "don" vocal et sa dette ». *Journée d'études « Genre et construction de l'objet ».* Ecole Normale Supérieure, Paris, 3 juin 2004, 6 pages.

MOULIN Raymonde
1992 *L'artiste, l'institution et le marché.* Paris : Flammarion.

PERRENOUD Marc
2003 « La figure du *musicos*. Musiques populaires contemporaines et pratique de masse », *Ethnologie française* 33 (4) : 683-688.

s.n.
2004 *Jazz 2004. Le guide-annuaire du jazz en France.* Paris : CIJ, Irma Editions.

STEBBINS Robert A.
1968 « A Theory of Jazz Community », *The Sociological Quaterly* 9 (3) : 318-331.

RÉSUMÉ Apparue dans certains clubs de jazz parisiens à la fin des années quatre-vingt-dix, la *jam* vocale ouvre la scène aux amatrices désireuses de chanter en public. Chanteuses, public et instrumentistes s'expriment, échangent, écoutent, s'amusent le temps d'une soirée. Femmes et hommes se mêlent sans cesse dans une atmosphère festive et ludique. Cette apparente mixité révèle-t-elle la production de rencontres transgressant des pratiques et des représentations « masculines » observées dans le monde du jazz professionnel ? Ou doit-on plutôt y reconnaître une reproduction, discrète mais efficace, de ces mêmes pratiques et stéréotypes - goûts musicaux, conventions de travail, conceptions de l'instrument ou stéréotypes « féminins » ? Nous tenterons de répondre à ces questions à partir d'une série d'observations ethnographiques réalisées au cours de *jams* vocales auxquelles nous avons participé comme chanteuse amatrice.

« Ce qu'on en dit et ce qu'on en fait »

Entretien avec Regula Burckhardt Qureshi

CHRISTINE GUILLEBAUD

J'ai rencontré Regula Qureshi en 2003 lors de son bref séjour à Paris, alors qu'elle venait siéger à mon jury de thèse et donner une conférence organisée par la Société française d'ethnomusicologie. Regula Qureshi m'est apparue comme une femme d'une très grande générosité, avec un sens de l'humour particulièrement aiguisé et se montrant d'un accès facile malgré ses nombreuses activités et responsabilités. L'entretien, de près de quatre heures, s'est déroulé chez moi, dans mon petit appartement parisien. La convivialité et la simplicité de l'échange tiennent sans doute à la grande ouverture d'esprit de Regula et à sa curiosité naturelle pour les gens qu'elle rencontre. La conversation s'est faite en anglais bien que Regula Qureshi ait tenu à s'exprimer à de nombreux moments en français. Le texte, retranscrit et traduit, reprend les principaux sujets abordés. Il est complété par une bibliographie permettant de situer les auteurs mentionnés ou évoqués au cours de l'entretien, ainsi que par une sélection des principales publications de Regula.

C. G.

Fig. 1: Regula Qureshi. Photo: s.n.

I. Translation culturelle: de l'Europe à l'Amérique

J'aimerais connaître votre parcours; je sais que vous êtes musicienne, comment êtes-vous devenue ethnomusicologue?

J'ai passé la première partie de ma vie en Suisse. C'est là que j'ai acquis les bases de ma formation intellectuelle, de ma sensibilité pour l'art et l'histoire. J'ai bénéficié d'une très bonne éducation qui m'a vraiment ouvert l'esprit. Evidemment, j'étais aussi complètement européenne dans mon univers de pensée, dans mon sens esthétique et critique, dans mes sentiments. Tout était européen et je n'avais aucune conscience du reste parce que mon milieu d'origine était très unifié et très homogène. C'était une famille d'intellectuels et d'artistes. Pour moi, c'était un monde, un lieu depuis lequel je pouvais voir un univers plus large, c'était l'Europe.

L'autre partie de ma vie, c'est l'Amérique. J'y ai suivi ma formation universitaire et musicale. Bien sûr, dès le début, la musique fut importante pour moi, extrêmement importante. J'ai eu une formation pour ainsi dire typique du fait de mes origines familiales. J'ai fait du solfège, du piano, et à quatorze ans, j'ai commencé à jouer du violoncelle. Mon grand-père était violoncelliste amateur et j'ai toujours été très impliquée dans la pratique musicale. J'ai joué énormément, un immense répertoire de musique de chambre. Mes favoris étaient le quatuor et l'art vocal, les *lieder* de Schubert, Schumann, Brahms... J'ai toujours eu une grande inclination pour la musique et aussi pour la poésie. J'ai décidé de devenir musicienne et je suis allée à l'Institut Curtis. J'ai eu l'occasion de travailler avec des gens formidables: Leonard Rose a été mon professeur de violoncelle. J'ai eu la chance de travailler avec Serkin aussi. J'aime la musique en tant que pratique, je n'avais aucun intérêt pour la musicologie. Je ne voulais pas intellectualiser la musique. Cela ne signifiait rien pour moi. J'ai aussi étudié la littérature à l'Université de Pennsylvanie. J'ai poursuivi dans les deux domaines. Le grand tournant a été la rencontre avec l'homme que j'allais épouser. Il était étudiant en sciences politiques, autrement dit un universitaire. J'ai ainsi rencontré un monde complètement différent.

Et c'est à partir de ce moment-là que vous avez commencé à prendre une distance par rapport à la pratique?

Oui, on pourrait dire ça. En effet, c'est un propos intéressant...

Quelle type de formation avez-vous suivi aux Etats-Unis?

La rencontre interculturelle a été double. D'abord, j'ai vu qu'il y avait un monde différent, complètement différent. En partant aux Etats-Unis, j'avais déjà pris une

distance par rapport à l'Europe. J'ai pu voir qu'un monde immense était là-bas. J'ai réellement apprécié d'être en Amérique parce que j'y ai rencontré des gens de classes différentes, ce que je n'avais pas eu l'occasion de faire chez moi. Pour la première fois, j'ai réuni mon expérience et mon intellect. Il n'y avait plus de séparation, elle n'existait pas. On peut dire que le contexte m'a invité à mettre à contribution mon esprit. En Europe, vous avez cette séparation. L'université, c'est seulement l'esprit, et le conservatoire, c'est la pratique. J'ai pu rassembler ces deux choses.

Vous étiez violoncelliste, cela explique-t-il votre intérêt pour le *sarangi* ?

Absolument. C'était d'abord une expérience, celle du conservatoire et ensuite, celle de l'Inde où j'ai commencé par apprendre la musique. C'était très intéressant pour moi. La première chose que j'ai découverte, c'était l'absence de médiation par la notation musicale. C'était toujours un face à face avec un maître. La seule chose que je devais regarder était mon professeur, et non pas la musique ! Et le professeur était aussi seul à transmettre. Le professeur et la musique ne faisaient qu'un. C'est si important.

Combien de temps a duré votre apprentissage musical en Inde ?

En fait, il s'agissait d'un processus, d'une progression, parce que je ne vivais pas en Inde pour étudier. La première fois, ce fut un long séjour en été. Lucknow est un pôle musical, il y a une université. Mon premier professeur devait m'enseigner les bases. C'était vraiment très élémentaire, je ne savais rien de la musique indienne. Mon apprentissage n'a pas été continu. Je vivais au Canada. Puis, je suis retournée là-bas, j'ai vécu un an au Pakistan. C'était un temps d'adaptation. Je ne faisais rien là-bas, hormis vivre ! J'étais mariée et j'avais un enfant. C'était un ajustement à ce monde. J'étudiais la langue *urdu*, la poésie. Ensuite, j'ai séjourné à Lucknow, j'ai étudié les bases là-bas. Il était difficile de trouver des professeurs car le *sarangi* n'est pas enseigné à l'université. Personne ne souhaite l'apprendre non plus. Encore aujourd'hui, il n'y a pas de joueurs de *sarangi* parmi les classes moyennes, hormis peut-être un ou deux. Au début, je ne comprenais pas vraiment cette situation mais j'ai vite appris. Les gens me disaient : « pourquoi n'apprends-tu pas un bon instrument comme le *sitar*, pourquoi donc le *sarangi* ? ». L'instrument n'était pas très respecté.

Une question de statut social, bien sûr…

Oui. Ma famille, je veux dire la famille de mon mari, était compréhensive. Personne ne m'a dit : « quoi, le *sarangi* ? Tu ne peux apprendre ça ! ». Personne n'a rien dit. J'ai dû comprendre par moi-même.

Comment expliquer que le *sarangi* soit tant dévalorisé ?

En Europe, dans notre conception de la musique, il y a une hiérarchie. L'instrument le plus élevé est le violon. L'archet est supérieur. A l'inverse, les cordes pincées – la guitare par exemple – ont un statut inférieur. En Inde, c'est le contraire et cela faisait une différence. Lorsque Pandit Ram Narayan – mon guru – a commencé à jouer en Europe, c'est particulièrement en France qu'il a été apprécié. Le public européen a eu une grande influence. Le *sarangi*, vu d'ici, c'est un peu comme un violon, un instrument à archet. Cependant, même aujourd'hui, les joueurs de *sarangi* disent qu'ils ne reçoivent pas les mêmes cachets que les joueurs de *sitar*.

II. La découverte de l'Inde musulmane

Comment s'est faite votre entrée dans l'univers musical musulman ?

Mon acquis était la musique que je jouais, elle était mon âme. Mon expérience était le *sarangi* et le violoncelle. A la même époque, j'étais toujours intéressée par les concerts et les performances. Mon mari vient du monde musulman, j'ai appris la langue *urdu* et j'ai baigné dans la poésie. Ainsi, j'ai commencé à m'intéresser aux expressions musicales liées à cette langue. Je me suis mise à lire sur la musique indienne et me suis rendu compte que toute cette littérature portait sur l'hindouisme. Rien n'avait été écrit sur l'islam, comme si cela n'existait pas... Pour étudier la musique indienne, les fondements passaient forcément par le sanskrit car les écrits de théorie musicale sont principalement en sanskrit et en hindi. De même, les départements universitaires de musique sont tous bâtis sur la tradition hindoue. Les musulmans n'ont pas participé à cela parce la musique, officiellement, ne s'accorde pas bien avec l'islam. Les musulmans éduqués peuvent aimer la musique, l'apprécier, mais ils ne la pratiquent pas. Le milieu musulman m'était plus familier en Inde. Le lien a été presque naturel, par la langue notamment. J'ai appris la poésie, j'aime la poésie *urdu*. C'était une autre voie par laquelle accéder à la musique, comme pour les *lieder* de Schubert, pourrait-on dire. Ma première expérience musicale dans le milieu musulman, c'est le *muchaira*. Il s'agit d'une poésie que les poètes récitent sur des phrases musicales ; ils ne l'appellent pas « chant » mais « récitation ». Ils la nomment *tarannum*, c'est un mot persan. J'ai consacré ma première étude au *tarannum*. Dès le début, je m'interrogeais : « Est-ce de la musique ? Qu'est-ce exactement ? ». C'est ainsi que, subitement, j'ai commencé à devenir chercheur, malgré moi ! Quoi qu'il en soit, il s'agissait bien de performance et, en un sens, si je regarde en arrière, la musique a toujours été pour moi une pratique. Depuis que je suis chercheur, j'ai toujours été une spécialiste de la performance.

En séjournant dans le monde indien, je me suis rendu compte qu'il n'y avait pas de séparation entre le corps et l'esprit. Une telle distinction est artificielle. Vous

savez, le travail intellectuel n'était pas séparé. La poésie appartient à la littérature, ce qui en fait quelque chose de spirituel. En réalité, la poésie est aussi physique parce qu'elle est récitée. Il y a des livres de poésie bien sûr, comme il y a des écrits sur la musique en Inde, mais la priorité va toujours à la performance. Très tôt je me suis dit: je dois étudier cela et écrire sur ce sujet. Je dois aussi enregistrer, personne ne connaît cela. C'est ainsi que je suis devenu ethnomusicologue.

Qu'en est-il de votre implication dans l'univers religieux musulman ?

Mon implication dans le milieu musulman était très culturelle. Et je n'ai pas pratiqué la religion. J'ai eu la chance d'expérimenter des performances culturelles très spécifiques[1]. Oui, c'est une religion différente, mais on peut dire que ma rencontre a eu lieu par le biais de la culture. L'influence de la religion sur la poésie, la langue, les métaphores, est évidente. C'est le cas aussi de la poésie et de la littérature européennes: la Bible est une référence majeure pour les métaphores, la mythologie, les traditions, les concepts de vie, la perception, quels que soient les concepts intellectuels. Mon enculturation, si l'on peut dire, s'est faite dans l'univers culturel musulman. Par conséquent, il m'a été plutôt facile de collecter et d'apprendre l'équivalent en persan. L'enrichissement culturel de l'*urdu* vient en effet du persan.

Nous venons d'évoquer votre travail sur la poésie, qu'en est-il de votre recherche sur le *qawwali* ?

Le *qawwali* est le plus public des répertoires, et aussi le plus musical du fait de l'usage d'instruments. J'en ai entendu beaucoup lors de notre séjour sabbatique d'un an au Pakistan et en Inde. A Karachi, il y avait du *qawwali* tout le temps, à l'anniversaire du saint et aussi chaque semaine dans les sanctuaires. Je m'intéressais au *qawwali* surtout en tant que musicienne. Durant cette année, j'étais seulement une *amateur*[2] mais je souhaitais entreprendre une étude. J'ai commencé à enregistrer du *qawwali* et à participer aux séances. La chose qui m'a vraiment impressionnée, c'était l'interaction. La poésie *muchaira* fonctionne aussi comme cela. Je voulais écrire sur ce sujet, l'interaction dans le *muchaira*. Cependant, dans le *qawwali*, c'était si évident et si important. Pendant ce séjour, j'ai aussi étudié le *sarangi* à Bombay avec Ram Narayan. Cependant, j'ai fait mon vrai début musical avec Hamid Husain, il était indien et avait émigré au Pakistan ; il a été mon maître (*ustad)*. J'ai passé cette année à étudier le *sarangi*, j'ai joué énormément.

Vous aviez donc plusieurs maîtres ?

---

1 Regula Qureshi développe ici les caractéristiques des formes poétiques sunnites et chiites qu'elle étudia durant cette période.

2 Terme français d'origine.

Oui ! Mais on ne devrait jamais jouer avec plus d'une personne !

Il faut juste le cacher ?

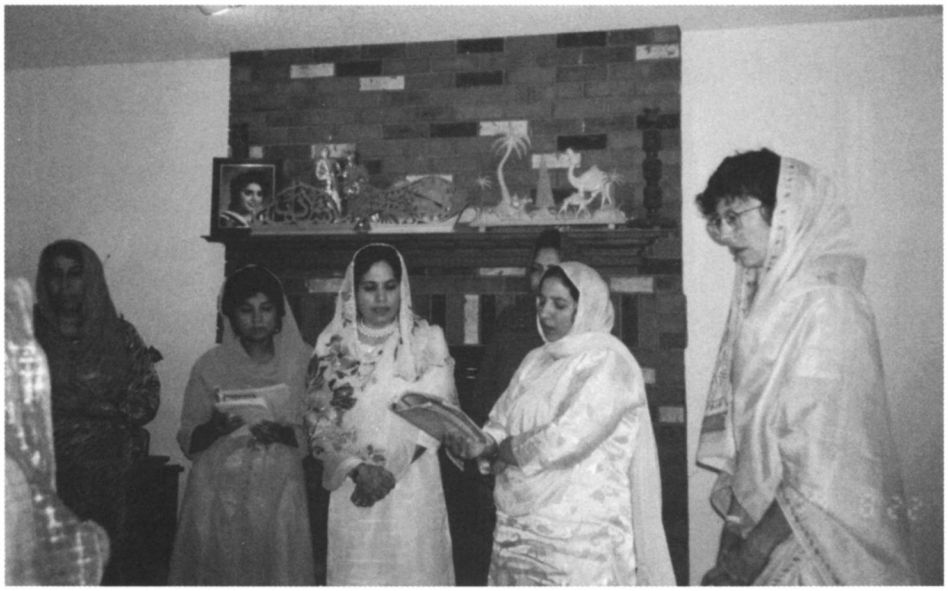
Absolument ! Je n'étais pas à un seul endroit. J'ai fait mon vrai début avec Hamid Husain. Par contre, je ne pouvais passer que de courtes périodes avec Ram Narayan. Je n'avais pas les moyens de rester à Bombay. J'étais tenue de vivre dans la famille, là où il y a quelqu'un chez qui séjourner. Et, je n'étais pas vraiment chercheur à ce moment-là. Ensuite, Hamid Husain est décédé et j'ai choisi comme maître quelqu'un de sa famille, Sabri Khan, à Delhi, qui était un musicien célèbre. Après cette année, j'ai collecté des enregistrements de *qawwali* et de *majlis* (poésie chiite) au Pakistan et en Inde. Entre 1968 et 1969, nous allions et venions entre les deux pays. Puis, je suis rentrée.

Comment s'est passé concrètement ce travail de collecte de *qawwali* ? On peut imaginer la difficulté de travailler dans des confréries. Est-ce que vous avez pu naviguer si simplement d'un sanctuaire à l'autre ?

C'est venu plus tard. J'ai d'abord rencontré les musiciens. Mon premier lien avec le *qawwali*, c'est un rapprochement avec des personnes, les musiciens et les soufis. Je ne peux pas vraiment parler des « soufis » parce que ce sont surtout des liens personnels. Quelqu'un connaissait quelqu'un d'autre, me présentait, et je rencontrais ainsi les gens parce que je connaissais la langue. J'ai passé beaucoup de temps à devenir indienne ! On peut dire que c'était comme une préparation à mon travail doctoral. Et à cette période, j'étais seulement une personne individuelle (*a private person*). J'ai eu l'opportunité d'aller en Inde, d'étudier, d'apprendre. Je vivais très confortablement avec des gens de la classe moyenne éduquée. J'ai étudié la langue *urdu* et j'ai acquis un vaste savoir culturel. De même, en Europe, du fait de mon éducation, j'ai grandi pour apprendre, pour intérioriser un environnement et sa culture. J'avais un modèle pour cela. Depuis mon enfance, on peut dire, j'avais un modèle. Depuis la Suisse, les musées d'art et les concerts, je savais ce qu'il fallait acquérir pour comprendre une culture. Je l'ai appris en étudiant les langues et la littérature. Lorsque j'étais en Inde, j'ai eu l'opportunité d'apprendre tout cela, du moins j'ai tenté. Si je regarde en arrière, je peux dire que j'ai été très avantagée. J'ai eu la chance d'apprendre comment me transporter moi-même, ou comment devenir une femme comme celles qui m'entouraient. Les femmes que j'ai fréquentées étaient impliquées dans leur propre culture, elles n'étaient pas très occidentalisées. Dans les classes élevées, elles sont plutôt tournées vers l'anglais, les écoles de style britannique. J'ai eu de la chance de ne pas avoir connu ce milieu, que je n'aimais d'ailleurs pas. Bien sûr, comment aurais-je pu l'aimer ? ! J'étais intéressée par ce que la culture m'offrait. Oui, j'étais préparée… Après cette année-là, je suis rentrée et j'ai publié cet article (Qureshi 1969).

Fig. 2: Enregistrement vidéo d'une assemblée de *qawwali* au *chilla* (lieu de retraite spirituelle) du saint Nizamuddin Auliya, au tombeau de Humayun. Photo: Saleem Qureshi, Delhi, 1976.

Fig. 3: Participation à une séance de récitation de *milad* (hymnes de louange au Prophète). Photo: Anisa Khatib, s.d.



III. Devenir anthropologue de la musique

En quelle année ?

En 1969, dans la revue *Ethnomusicology.* «Tarannum. The Chanting of Urdu Poetry», quelque chose comme ça. Le fait d'avoir cette publication m'a encouragée. A cette époque, j'ai aussi découvert l'anthropologie. En Suisse, il n'y avait pas d'anthropologie et je n'avais jamais entendu le mot auparavant. Au Canada, il y avait un département. Là, nous avions un ami anthropologue, Satish Saberwal, un Indien. J'ai rapidement réalisé que je devais aussi me former. Mon étude était en effet transculturelle – une étude systématique d'une autre culture – et c'est pourquoi j'ai décidé de me former. J'ai commencé au niveau zéro, je n'avais aucune base. Bien sûr, j'avais à mon acquis une expérience de l'Inde et du Pakistan et, d'une certaine manière, cela m'a pris du temps de devenir une bonne anthropologue. C'était une façon de donner un cadre intellectuel et académique à mon expérience.

Dans quelle université étiez-vous ?

A l'Université d'Alberta.

Vous étiez déjà à Alberta !

Je n'avais pas vraiment le choix. J'ai cherché ailleurs mais, pour ma génération, le féminisme n'existait pas ! J'avais un mari plutôt traditionnel et j'aimais l'harmonie, faire les choses à deux. J'avais aussi deux enfants, qui étaient à l'école. Là, j'ai pu commencer mon doctorat.

Comment s'est façonné ce travail ethnomusicologique sur le *qawwali*, de la thèse à l'ouvrage ?

Mon début dans le champ de l'ethnomusicologie s'est fait dans les années 70. A cette époque, il y avait peu d'endroits où étudier la discipline. J'ai donc fait de l'anthropologie, vous pouvez voir cela dans ma thèse. J'ai utilisé le mot «ethnomusicologie» plus tard, pour le livre. Mais je me sentais d'abord anthropologue de la musique. J'ai aussi étudié la musique à l'université (*master degree*). A la même période, j'ai découvert la *Society for Ethnomusicology* (SEM) et suis allée à mon premier congrès. C'est là que le système américain est vraiment étonnant. J'ai posé ma candidature et je suis devenue membre de la SEM. Je n'avais pas d'argent et suis partie en Caroline du Nord à mes frais. J'avais lu les écrits de différents chercheurs. Sur l'Inde, ils étaient peu nombreux: Harold Powers était très connu. Il vivait à Philadelphie… Nous y sommes allés en famille, nous avons

des amis là-bas. Je lui ai d'abord écrit une lettre: «J'étudie la musique indienne, je voudrais vous rencontrer». C'est aussi très américain! Il m'a invitée chez lui et nous y sommes allés. Là, une chose surprenante s'est passée... Vous connaissez mon article «*Whose music*?» (Qureshi, 1991d)

Oui, bien sûr, dans l'ouvrage de Nettl et Bohlman (1991).

Oui, voilà ce qu'il s'est passé là-bas. Il revenait tout juste de Bénarès. Il se consacrait à une étude de la musique complètement hindoue et sanskritisée. Je revenais juste de Karachi. Nous nous sommes rencontrés chez lui et j'ai joué du *sarangi*. Le professeur Lalmani Mishra (joueur du *vichitra vina*) de Bénarès était en visite. Lorsque j'ai joué mon *raga*, il m'a dit: «Oh! Vous avez appris avec un musulman analphabète. Vous ne jouez pas correctement les *raga*. Je suis désolé de vous dire que vous faites des erreurs!». J'étais comme anéantie. Je me suis dit: «Que se passe-t-il? Je n'aurais donc pas appris correctement les choses?!» Bien sûr, je n'étais pas très en confiance et il était professeur. Finalement, j'ai compris que les indianistes (*indologists*) avaient leurs propres convictions: revenir aux écrits sanskrits. Pour ma part, j'avais côtoyé des musiciens de tradition orale. Je l'ai écrit au début de l'article: le point important est qu'il y a deux traditions différentes. Voilà, je suis allée à ce congrès. J'ai rencontré Powers et je ne connaissais personne d'autre là-bas. J'étais vraiment effrayée. J'ai présenté un papier sur la poésie chiite (récitée en *majlis*) et immédiatement après, des personnes sont venues me parler. C'est ainsi que j'ai rencontré tous les spécialistes de musique indienne qui participaient au congrès. C'était une chose impressionnante et cela nous a peu à peu rapprochés. Ensuite, je me suis inscrite en doctorat d'anthropologie.

Vous avez finalement travaillé avec Harold Powers?

Non, il était à Philadelphie, mais il a fait partie de mon jury. Nous avons eu une relation privilégiée. Cela fait partie du système académique en Amérique du Nord. Au début, j'étais comme une étudiante et très vite, je suis devenue une collègue. Par mon intermédiaire, il a appris aussi sur l'univers musical musulman. Il a notamment organisé un symposium sur «L'Inde musulmane», quelque chose comme ça. C'est un numéro de la revue *Asian music*[3]. Je pouvais lui demander n'importe quoi, Harold était comme un mentor. Il m'a aussi aidée à obtenir une bourse d'étude. Il m'a toujours soutenue et cela m'a aidée. Mon directeur de thèse était Michael Asch.

Connaissait-il l'Inde?

---

3 Vol. XII/1, 1980: «Symposium on art musics in Muslim nations».

Il n'avait rien à voir avec l'Inde, mais avait étudié. Il était anthropologue, fils unique de Moses Asch qui a créé la collection *Folkways Records*. Il ne connaissait pas l'Inde et cela m'a plutôt aidée ! Je suis arrivée avec une connaissance solide de ce pays et, vraiment, je n'avais pas besoin de lui pour m'en parler ! Il était très exigeant du point de vue intellectuel. Avec lui, j'ai vraiment appris comment formuler un point de vue théorique et analytique. J'ai appris comment l'appliquer à des situations très spécifiques. En premier lieu, je devais être capable de comprendre comment fonctionne la pensée théorique, la critiquer et acquérir la méthode. J'ai appris tout cela avec lui. En effet, nous ne pouvions pas vraiment échanger sur le contenu de mon travail, les spécificités de l'Inde… Oui, il était intéressé… Sa question était surtout : « Pourquoi devais-je être intéressée par ce sujet ? Nous n'écrivons pas pour les spécialistes de l'Inde ou les Indiens. On écrit pour la discipline ». Certaines personnes veulent certes aussi en savoir davantage sur la musique indienne, mais elles ne sont pas si nombreuses ! J'ai vraiment appris cela. C'était une lutte, ce n'était pas facile, mais cette rencontre m'a été bénéfique. J'ai choisi le *qawwali* comme sujet de thèse car la question anthropologique centrale était la performance – la musique et le contexte. Il était évident que, dix ans après le livre de Merriam (1964), il y avait de nombreux écrits sur le contexte. Mais la musique n'était pas vraiment intégrée à cela. Si vous regardez le livre de Merriam, elle n'est pas intégrée.

C'est presque une contradiction…

Oui, il était musicien et amateur de jazz, et anthropologue. L'étude requiert aussi des compétences pour analyser la musique. Je suis d'accord, l'analyse musicale est importante… mais la question centrale est surtout : à quoi la musique sert-elle ? Pourquoi devons-nous l'analyser ? Quel en est l'objectif ? Les gens de musique ne posaient jamais cette question. On devait passer par l'anthropologie pour poser de telles questions. Si j'avais été capable de m'interroger moi-même là-dessus, je ne me serais pas formée… Bon, je suis devenue docteur. J'ai passé un an sur le terrain.

Quelle a été la portée de votre livre *Sufi Music of India and Pakistan* ? Elle est importante bien sûr, comment le situez-vous dans l'ethnomusicologie ?

Pour moi, c'était ma thèse. Cela m'a pris beaucoup de temps… Je n'avais pas d'orientation de carrière. J'ai pris le temps, assez pour penser et réaliser les analyses du mieux possible. Le livre est sorti bien plus tard. Mon doctorat date de 1981 et c'est en 1984 que j'ai commencé le manuscrit. J'ai pris une année environ pour rédiger le livre. C'était différent de la thèse. Il fallait l'adapter pour un public plus large. Je devais reprendre l'ethnographie et introduire le lecteur à ce monde du *qawwali*, à l'univers du sanctuaire soufi, etc., avant de livrer l'analyse. C'est à cette période que j'ai rencontré le Professeur Blacking. Il venait aux Congrès et était

devenu président de la SEM. Il était le pionnier d'une collection de livres spécialisée en ethnomusicologie et avait convaincu les Presses de l'Université de Cambridge de l'inaugurer. Cette collection fut appelée *Cambridge Studies in Ethnomusiclogy*. Mon livre était le deuxième ou le troisième de la collection. Blacking a été une personne importante. Et bien sûr, il était anthropologue. Lorsqu'il m'a envoyé son rapport sur le livre, il m'a très clairement dit que j'aurais à réduire l'analyse. Elle dominait trop, j'avais déjà quarante tableaux dans le manuscrit ! Et cela coûterait trop cher aussi ! Il a fixé une sorte de limite. Il y avait, selon lui, trop de méthode, trop de théorie, trop d'abstraction. C'est compréhensible… Blacking était intelligent et vraiment pragmatique. Il a été un fondateur de la discipline. Il savait ce qui était nécessaire pour à la fois garder les exigences de la discipline et consolider un public de lecteurs et un soutien ; et il l'a fait. J'ai beaucoup appris en travaillant avec lui sur ce livre. L'ouvrage a eu un impact dès le début. Peut-être parce que l'approche était très systématique et très documentée d'un point de vue anthropologique. Mais la publication était très chère, une couverture en dur d'Angleterre ! Cela m'a toujours dérangée.

Le *paperback* est quand même paru par la suite…

C'est vrai. Le livre s'est vendu jusqu'à fin du stock. Cambridge m'a envoyé une lettre m'informant qu'ils ne réimprimeraient pas et j'ai réalisé que le livre allait disparaître. A cette époque, le *qawwali* commençait vraiment à être connu grâce à Nusrat Fateh Ali Khan. Au début des années 1990, une personne du *New York Times* m'a appelée et m'a interviewée sur le *qawwali*. Et, soudain, le titre du livre s'est trouvé en première page du journal, dans la section culture. La personne avait trouvé le livre et Nusrat Fateh Ali était devenu très célèbre. Le nom *qawwali* était maintenant connu et cela a fait une grosse différence. Les gens voulaient lire ce livre. Il était quasi épuisé et la collection d'ethnomusicologie de l'Université de Chicago démarrait (*Chicago Studies in Ethnomusicology*). J'ai contacté l'éditeur pour savoir s'il serait d'accord de le publier. J'ai travaillé beaucoup pour ça, et ils ont accepté. J'ai écrit une nouvelle préface et le titre fonctionne encore. Le livre a aussi été publié en Inde, avec une couverture légère, et il est en train d'être publié au Pakistan par Oxford University Press.

J'ai lu votre article sur les musiques enregistrées de *qawwali*, dans l'ouvrage édité par Lawrence Babb et Susan Wadley sur les médias (1995)…

Ah oui ! J'ai ensuite développé un peu plus le sujet dans l'article « His Master's Voice » sur la *Gramophone Company*. Oui, j'ai réfléchi à ce matériel, principalement sur la question de l'enregistrement. C'était juste après la sortie du livre *Cassette Culture* (Manuel 1993). Cela m'a fait penser à la culture gramophone, qui est si différente car vraiment hégémonique. J'ai publié l'article dans le journal *Popular Music* en 1999.

Fig. 4 : Regula Qureshi au *sarangi* lors d'un récital privé. Photo : Saleem Qureshi, 1986.

IV. Un changement de paradigme

C'était donc votre travail sur la performance... Comment expliqueriez-vous votre passage à l'étude des structures de pouvoir – vos références à Marx – qui correspond à votre recherche actuelle ?

Oui, bien sûr, c'est intéressant. Cela me fait réfléchir. Mon travail sur le *qawwali* était très académique. J'ai élargi peu à peu cette théorie. Je l'ai élargie à d'autres genres comme la poésie *ghazal*. Mais fondamentalement, je pense que la performance constitue une sorte de noyau où se concentre le processus musical et à travers lequel on peut comprendre comment la musique fonctionne. Celle-ci serait une sorte de cercle de relations à la fois internes et externes, avec ses agents. La musique n'existe pas sans les gens qui la font, elle crée des relations humaines. Cela a toujours été mon centre d'intérêt. Il y avait deux niveaux dans mon travail : l'un était d'étudier la musique elle-même (*music itself*) et comment elle fonctionne ; l'autre était de connaître quel est l'impact propre des constructions musicales. J'ai vraiment envisagé ces deux directions. Mon étude du *qawwali* était très formelle, mais aussi très orientée sur la contrainte contextuelle, le domaine non musical. Il y avait l'histoire, mais aussi, plus largement, les relations de pouvoir, ainsi que d'autres types de relations, économiques et sociales. Elles n'apparaissent pas dans la performance, mais elles influencent néanmoins la manière dont les musiciens et les auditeurs agissent.

De « l'extérieur »...

Oui, il est très artificiel de chercher à comprendre ce qui agit à l'intérieur même de la performance, sur la scène de concert. Il est nécessaire de considérer des éléments qui vont bien au delà de la seule performance. Il s'agit de construire une théorie sur les relations entre la performance et les conditions socio-économiques. C'est assez évident si l'on pense à l'industrie de la musique. La démarche concerne aussi l'observation de la musique en *live*. J'avais besoin de me consacrer à cette question. J'avais déjà fait ce type de travail dans le livre, lorsque je parle du « *background of qawwali.* »

Oui, je me souviens de cette partie sur les relations et les échanges socio-économiques. Elles tiennent une large place dans le livre...

Oui, et l'anthropologie marxiste a été une partie de ce que j'ai étudié à la fin des années 1970. C'était un champ important qui a décliné pour différentes raisons. Je l'ai ressuscité un peu plus tard... d'abord dans un article publié dans la revue *Ethnomusicology* (Qureshi 2000a) et finalement dans le livre *Music and Marx* (2002). Il s'agit de théoriser les relations de production de la musique, d'analyser

comment cette musique est produite en termes socio-économiques, ainsi que d'un point de vue idéologique. Je poursuis dans cette direction. J'ai notamment un projet consacré spécifiquement à la question du genre (*gender*), que j'ai pour l'instant seulement esquissée. En Inde, les courtisanes qui étaient centrales dans la musique étaient cependant marginalisées. Elles n'étaient pas respectables selon la position nationaliste. C'est mon prochain projet: adapter le marxisme, la théorie du mode de production, en intégrant la question du genre. Cela fonctionne en effet différemment pour les femmes. J'ai participé à un colloque et à un ouvrage sur les courtisanes, en différents endroits du monde, et aux notions qui relèvent de l'univers féminin. Qu'y a-t-il de différent dans les relations sociales là où les femmes ont été dominées ? Le mode de production et les relations sociales, pour moi, c'est seulement une partie du travail que je poursuis. Je m'intéresse aussi au passage du féodalisme aux relations capitalistes.

Il s'agit d'un projet plus global semble-t-il: passer d'une petite unité d'observation, la performance, à celle des structures du pouvoir, du contexte politique. On pourrait développer ce point. Est-ce que ce changement de perspective implique aussi une autre manière de faire de l'ethnomusicologie ? De l'étude de la performance – certes, on a un acquis fort: la musique serait le lieu de relations, de hiérarchies aussi – on passerait aujourd'hui à une réflexion plus globale sur la musique qui intègre les rapports de force, la mondialisation ?

Oui, clairement. Jusqu'à un certain point, j'ai prolongé mon étude spécifique du *qawwali* dans le domaine indien à la musique classique et aux joueurs de *sarangi*. Dans le livre, la question du mode de production porte sur les joueurs de *sarangi* – qui auraient pu aussi être des *qawwal*. Autrement dit, la question est limitée à une situation culturelle particulière. Je suis impliquée dans l'enseignement de l'ethnomusicologie et, en constatant l'expansion du paysage global de la musique, il est clair que la musique qui était jouée auparavant uniquement à Lucknow ou à Delhi se diffuse aujourd'hui partout. Le contexte actuel de la musique, c'est la globalisation, ce qu'Appadurai appelle les *mediascapes* et les *ethnoscapes* – il va plus loin mais, pour le propos, ces deux concepts suffisent. Nous devons considérer et inclure ces dimensions… Je voulais aussi ajouter quelque chose sur l'enregistrement. L'ethnomusicologie est impossible sans l'enregistrement, et personne n'avait encore théorisé, ni même problématisé cette question jusqu'à très récemment. Soudain, au Canada et en Europe, nous nous trouvons entourés de personnes originaires du monde entier. Les gens s'entrecroisent et, en un sens, il n'y a plus d'« autres » clairement identifiables. « Nous » et « Eux » vivons au même endroit. Les « autres » sont chez « nous » et inversement. Aujourd'hui, l'ethnomusicologie a besoin de considérer ces relations. La performance, elle aussi, est devenue bien plus globale. On doit étudier les facteurs qui y participent.

Je pense que l'ethnomusicologie a vraiment changé à cet égard. Actuellement, on ne peut s'arrêter sur la seule performance et parler d'authenticité. Le travail consiste à examiner comment agit chaque musique, comment les gens l'utilisent dans leur vie et dans ces nouvelles conditions – partout, toutes les musiques sont enregistrées. Nous faisons face à une double situation : d'un côté, les gens créent là-bas une identité pour eux-mêmes ; de l'autre côté, ils présentent cette identité dans le pays où ils immigrent. Présenter son identité aux autres qui ne sont pas comme vous, c'est quelque chose de nouveau. Au Canada, nous avons les « autres » au pas de notre porte. Cela transforme les relations. On peut toujours traiter ses informateurs comme « autres », comme pour les objectiver, et ensuite les ignorer lorsqu'ils vivent loin. On ne peut plus faire ce choix lorsqu'ils viennent s'installer dans nos pays et qu'ils deviennent nos voisins. Il nous faut travailler avec eux comme avec de véritables collègues. Aujourd'hui, la recherche doit se faire en collaboration.

Et vous pensez que l'étude de la performance, l'analyse musicale et sa modélisation, ne sont plus compatibles avec la situation actuelle ? Elles seraient démodées ou tout simplement inutiles ?

Bonne question…

Ou peut-être qu'elles ne s'inscrivent pas, par nature, dans ce projet d'échange ?

Très tôt après la sortie de mon livre, il y a eu un véritable déclin de l'analyse musicale, du moins en Amérique du Nord. En ethnomusicologie, les chercheurs se sont tournés vers la différence culturelle, une question qui était devenue très importante. A cet égard, la plupart des ethnomusicologues qui n'étaient pas anthropologues se sont formés… ce que j'avais déjà fait. Aujourd'hui, le projet est plus important. La révolution en anthropologie est de s'interroger sur soi-même et de critiquer de manière réflexive sa propre discipline. Nous devons faire face à cette question. Tout d'abord, l'altérité : comment approcher les autres cultures ? Comment être responsable d'un point de vue émique ? Comment traiter le fait qu'il n'y a plus un seul centre – c'est ce que le postmodernisme prône essentiellement – le centre, le canon, on peut dire l'homme blanc européen ?! L'idée de décentrer le pouvoir et l'authenticité, de donner la parole aux gens – ils ont une voix même s'ils ne sont pas dans le centre – il est impossible d'ignorer ce mode de pensée en Amérique du Nord. Il y a eu un véritable tournant, qui n'a rien à voir avec l'analyse. Et vous pouvez voir cela dans la littérature post-colonialiste. Cette voix, qui est venue principalement en dehors de l'Inde, parlait de l'impact de la colonisation sur la Nation. Tout cela est arrivé. Je pense que nous sommes sérieusement prêts à reprendre l'analyse musicale, parce que tous ces

projets post-colonialistes étaient communs aux travaux des *cultural studies* – et de nombreux ethnomusicologues ont été influencés par ces études. Cependant, ces projets n'ont rien à voir avec la musique; ils étaient davantage orientés sur les questions de culture, de société et de politique. Vous savez que Foucault a eu une grande influence là-bas, surtout sur la critique du lien entre le pouvoir et le savoir. Tout le monde a lu Foucault et a cherché un nouveau cadre de pensée. Tout le monde a lu Bourdieu – le capital culturel, la théorie de la pratique, la distinction, etc. Il y a eu une génération de changement, d'adaptation aux nouvelles conditions dans le monde.

Vous parliez plus tôt de la réhabilitation de l'analyse musicale en Amérique du Nord...

Je pense que l'analyse devrait revenir, pour deux raisons. Une première est que, en tant qu'ethnomusicologue, on ne peut rivaliser avec la littérature des *cultural studies* qui est déjà très développée. Nous devons revenir à la tâche qui est la nôtre: travailler sur la musique. La musique est toujours là, le pouvoir de la musique est toujours là, les usages de la musique sont plus importants que jamais. La musique enregistrée est partout. Il s'agira d'expliquer tout ce dont elle traite. Nous ferons cela. La seconde raison: après un long moment sans analyse musicale, nous sommes comme bloqués. Que pouvons-nous faire avec la musique au-delà d'une analyse conventionnelle? Qu'apporte réellement l'analyse? Vous avez un graphique qui vous dit que ceci est haut, cela est bas... Mon travail sur le *qawwali* était pour ainsi dire très primitif, j'utilisais les notations occidentales. En Amérique du Nord, combien de notations occidentales pouvez-vous lire dans les ouvrages et les articles? Il y en a de moins en moins. Les enregistrements sont partout. Si l'on peut reproduire et faire écouter un CD, pourquoi y aurait-il à transcrire lorsque la notation n'est pas culturellement appropriée? Pour ma part, j'écris un minimum, juste pour l'analyse de certains points spécifiques. De nos jours, du fait de l'enregistrement, le lecteur ne veut pas lire la transcription, mais il veut entendre la musique.

A défaut de transcriptions occidentales, il y a cependant de nouveaux outils informatiques pour représenter la musique...

En effet, nous pouvons stocker la musique, la manipuler. Avec la documentation multimédia et les bases de données, vous pouvez annoter la musique, extraire un passage, l'annoter sans même conserver l'intégralité de la pièce. Ces possibilités nous donnent les moyens de communiquer au niveau de l'analyse musicale sans passer par la notation. La notation occidentale est bien sûr très compréhensible, mais elle pose toujours le problème de ses propres limites. De plus, les jeunes générations ne sont pas vraiment formées à la musique «d'élite». La littérature

musicale est en chute dans le lectorat commun. C'est un autre problème qui sera résolu par l'utilisation d'autres médias. Oui, je pense que cela viendra...

Je souhaiterais mentionner une dernière chose. Je cherche, d'une part, à considérer le pouvoir social et à produire un type d'analyse sociologique des relations musicales de production. D'autre part, j'aimerais me concentrer spécifiquement sur la question de l'impact de la musique et de ses causes. Lorsque j'ai fait mon analyse du *qawwali* et, par la suite, d'autres types de musique, j'ai principalement analysé la structure, qui est des plus intéressantes pour nous, c'est une chose très occidentale. La structure, l'architecture, on aime cela ! Mais quel est l'effet réel de la musique ? Qu'est-ce que les gens en retirent ? Que leur apporte l'expérience de la musique ? C'est une chose sur laquelle je n'ai pas vraiment travaillé parce que je me suis confinée à ce que je pouvais observer et à ce que les gens me disaient. Nous avons besoin de comprendre comment la musique agit, son impact sur les gens, ses effets, pourrait-on dire. L'esthétique est impliquée, mais aussi d'autres choses. Cela signifie que l'on doit aller – j'ai écrit là-dessus – au cœur (*insidership*) de la musique. En tant qu'étranger, nous prenons de la distance et faisons une sorte d'analyse objective – comme je l'ai fait pour le *qawwali*. L'essence de l'analyse est dans la distance, l'abstraction, la systématique. A un certain niveau, c'est la même chose avec l'analyse marxiste, qui met aussi à distance. Dans mon département, mes collègues en musique me disent souvent : « Oh, vous parlez de musique mais ce qui est le plus important, ce n'est pas ce qu'on en dit mais ce que l'on fait et joue ». J'ai l'habitude d'entendre cela. J'adore ce genre de phrase et j'en ris... Mais ils ont raison ! Je le sais parce que je suis moi-même musicienne. Nous avons besoin d'accéder à ce qui est interne à la culture musicale. J'ai besoin de connaître les soufis, de m'interroger sur ce que renferme réellement leur musique. Que recèle le sonore et qu'est-ce qui crée cet effet ? Cette question est peut-être triviale. Elle n'est pourtant pas complètement absente de mon second livre car elle n'est pas vraiment dissociable du politique. Finalement, pourquoi les relations de pouvoir sont-elles impliquées dans la musique ? La musique a quelque chose à offrir ; elle a une valeur qui lui est spécifique. Quelle est cette valeur ? Cette question nécessitera de l'analyse, c'est sûr...

Références bibliographiques

APPADURAI Arjun
1991 «Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology», *in* Richard G. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present.* Santa Fe: School of American Research: 191-212.
1996 *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press. Public World Series 1.

BABB Lawrence and WADLEY Susan eds.
1995 *Media and the Transformation of Religion in South Asia.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

BOURDIEU Pierre
1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique,* précédé de *Trois études d'ethnologie kabyle.* Paris: Droz.
1979 *La distinction, critique sociale du jugement.* Paris: Editions de Minuit.

FABIAN Johannes
1983 *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Objects.* New York: Colombia University Press.

FOUCAULT Michel
1966 *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines.* Paris: Gallimard.
1969 *L'archéologie du savoir.* Paris: Gallimard

MANUEL Peter
1993 *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India.* Chicago: Chicago Studies in Ethnomusicology.

MERRIAM Alan
1964 *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press.

NETTL Bruno and Philip BOHLMAN eds.
1991 *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology.* Chicago: The University of Chicago Press.

POWERS Harold
1980 «India, Subcontinent of». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan.

SINGER Milton
1972 *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization.* New York: Praege.

Principales publications de Regula Qureshi

1969 «Tarannum: The Chanting of Urdu Poetry». *Ethnomusicology* 13 (3): 425-468.
1972a «Ethnomusicological Research Among Canadian Communities of Arab and East Indian Origin». *Ethnomusicology* 16 (3): 381-396.
1972b «Indo-Muslim Religious Music, an Overview». *Asian Music* 3(2): 15-22.
1980 «India. Subcontinent of; Popular Religious Music, Muslim». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan.
1981a «Islamic Music in an Indian Environment: The Shi'a Majlis». *Ethnomusicology* 25 (1): 41-71.
1981b «Music and Culture in Sind: An Ethnomusicological Perspective» *in* Hamida Khuro (ed.) *Sind Through the Centuries.* Karachi: Oxford University Press: 237-44

1983a «Making the Music Happen in the Qawwali», *in* Bonnie Wade ed., *Performing Arts in India*. Berkeley: University of California. Centre for South and South East Asian Studies: 118-157. Réed. 1997 in *Asian Music* 18 (2).

1983b With Earle Waugh, Baha Abu-Laban (eds.) *The Muslim Community in North America*. Edmonton: University of Alberta Press.

1983c «The Canadian Muslim Community: The Need for a New Survival Strategy», *in* Earle Waugh, Baha Abu-Laban, Regula Qureshi eds. *The Muslim Community in North America*. Edmonton: University of Alberta Press: 75-92.

1983d With Saleem M.M. Qureshi. «Pakistani Canadians: The Making of a Muslim Community», *in* Earle Waugh, Baha Abu-Laban, Regula Qureshi eds., *The Muslim Community in North America*. Edmonton: University of Alberta Press.

1986a *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context, and Meaning in Qawwali*. New York: Cambridge University Press (réed. 1995 University of Chicago Press).

1986b «Vocal and Instrumental Practice in the Islamic Ritual of South Asia", *in* Marc Honegger ed. *IIIth Congress Report, International Musicological Society*. Strasbourg: Université de Strasbourg: 222-38.

→ 1987 «Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Music Analysis». *Ethnomusicology* 31 (1): 56-86.

1990 «Musical Gesture and Extra-musical Meaning: Words and Music in the Urdu *Ghazal*». *Journal of the American Musicological Society* 43.

1991a With Earle Waugh, Sharon Abu-Laban eds.: *Muslim Families in North America*. Edmonton: The University of Alberta Press.

1991b «Marriage Strategies among the Muslims from South Asia», *in* Earle Waugh, Sharon Abu-Laban and Regula Qureshi eds. Edmonton: The University of Alberta Press: 185-212.

1991c «Doing Ethnomusicology in Canada: Focus on Ethnic Music», *in* Beverley Diamond and Robert Witmer eds. *Canadian Music: Issues of Hegemony and Identity*. Toronto: Canadian Scholars Press (réed. 1994).

1991d «Whose music? Sources and Contexts in Indic Musicology», *in* Bruno Nettl and Philip Bohlman eds., *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press: 152-168.

1992a «Localiser l'Islam: le sama' dans la cour royale des saints». *Cahiers de Musiques Traditionelles 5: Musiques rituelles*. Genève: Ateliers d'ethnomusicologie: 127-50.

1992b «Muslim Devotionnal: Popular Religious Music and Muslim identity under British, Indian and Pakistani Hegemony». *Asian Music* 24 (1): 111-121.

1993 «Sufi Music and the Historicity of Oral Tradition», *in* Stephen Blum, Philip Bohlman and Daniel Neuman eds., *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press: 103-120.

1994 «Time, Music and the Sufi Qawwali". *Journal of Musicology* 12 (4): 493-528.

1995a «Is Complex Music Socially Significant? Doing Ethnomusicology in South Asia». *Canadian Universities Music Review* 15: 44-69.

1995b With Brenda Dalen and Albert La France eds.: *Voices of Women: Essays in Honor of Violet Archer*. Special Issue, *Canadian Universities Music Review*. Toronto: University of Toronto Press.

1995c «Une femme musicienne dans un monde masculin: la voix de Begum Akhtar" in Regula B. Qureshi, Brenda Dalen, and Albert La France eds., *Voices of Women: Essays in Honor of Violet Archer*. Special Issue, *Canadian Universities Music Review*. Toronto: University of Toronto Press.

1995d «Music Histories and Music Anthropologies: a Preface and an Agenda». *Journal of the American Musicological Society* XLVIII (2): 16 p.

1995e «Recorded Sound and Religious Music: The Case of Qawwali», *in* Lawrence Babb and Susan Wadley eds., *Media and Religion in South Asia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 139-66.

1996 «Transcending Space: Recitation and Community among South Asian Muslims in Canada.», *in* Barbara Metcalf ed., *Making Muslim Space: Mores, Mosques, and Movements in Europe and North America*. University of California Press: 79-101.

1997 «The Indian Sarangi: Sound of Affect, Site of Contest». *Yearbook of Traditionnal Music* 29: 1-38.

1998 «Other Musicologies: Exploring a 19th Century Indian Treatise», *in* Nicholas Cook and Mark Everest eds., *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press: 311-335.

1999 «His Master's Voice: Qawwali and 'Gramophone Culture' in South Asia». *Popular Music* 18 (1): 63-98.

2000a «Confronting the Social: Mode of Production and the Sublime for (Indian) Art Music». *Ethnomusicology* 44 (1): 15-38.

2000b «How does Music Mean ? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian *sarangi*». *American Ethnologist* 27 (4): 805-838.

2000c «Music, the State, and Islam in Pakistan», *in* Alison Arnold ed. *Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 8: *South Asia*. New York: Garland. 25 pp.

2001 «In Search of Begum Akhtar: Patriarchy, Poetry, and Twentieth-Century Indian Music». *The World of Music* 43 (1).

2002a *Music and Marx. Ideas, Practice, Politics*. New York, London: Routledge.

2002b «Thinking Music, Thinking Marx», *in* Regula Qureshi ed. *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*. New York, London: Routledge: xiv-xxi.

2002c «Mode of Production and Musical Production: Is Hindusthani Music feudal?», *in* Regula Qureshi ed., *Music and Marx. Ideas, Practice, Politics*. New York, London: Routledge: 81-105.

Sous presse:

2005a «The Interaction of Performers and Audience in Music of Oral Traditions», *in* Jean-Jacques Nattiez ed., *Encyclopedia della musica*, Vol. 5. Torino: Einaudi.

2005b «When Women Recite: 'Music' and the Islamic Immigrant Experience», *in* Philip Bohlman ed., *Music in American Religious Experience*. Cambridge University Press: 30 pp.

2005c «India», *in* Martha Feldman and Bonnie Gordon eds., *The Courtesans Arts*. University of Chicago Press: 28 pp,

(à paraître) *Master Musicians of India: Hereditary Musicians Speak*. New York: Routledge.

La tradition chante encore

Entretien avec Domna Samiou[1]

Yiannis Kanakis

Malgré ses 77 ans, la passion avec laquelle elle parle du « grand amour de sa vie », c'est-à-dire des musiques traditionnelles grécophones, surprend même les interlocuteurs les plus blasés. Domna Samiou, héritière d'une grande richesse musicale transmise par ses parents smyrnéens et son maître Simon Karras, chanteuse brillante et chercheuse exceptionnelle, s'inquiète pour l'avenir de ces traditions. Elle espère que ses forces et sa voix – encore et toujours d'une beauté à couper le souffle – lui permettront de continuer, quelques années encore, son étude et ses enregistrements. Pour que les générations futures puissent bénéficier de ces musiques « douces et raffinées », de ces textes « perfectionnés au fil des siècles », qui, hélas, « sont de moins en moins en accord avec la vie d'aujourd'hui »... Par le récit de sa vie, Domna Samiou peint un tableau saisissant de la Grèce moderne et de ses traditions musicales. Dommage qu'un entretien écrit ne puisse laisser entendre les chants qui n'ont cessé de rythmer ses paroles...

Y. K.

1 Propos recueillis à Athènes, le 23 juin et le 5 juillet 2005.

Fig. 1: Domna Samiou chez elle lors de l'entretien pour les *Cahiers de musiques traditionnelles*. Athènes, juin 2005.

Vous êtes née dans une famille de réfugiés d'Asie Mineure.

Mes parents ont suivi la vague de réfugiés grecs venus d'Asie Mineure en 1922. Ma mère est arrivée plus tôt que mon père, qui était retenu en otage par l'armée turque. Partie de son village, près d'Izmir, elle s'est retrouvée à Athènes, dans un monde qui lui était complètement étranger. Elle n'avait emporté avec elle qu'une couverture de laine. On lui a donné une tente dans un quartier de réfugiés appelé Kaissariani[2]. Mon père est arrivé deux ans plus tard ; ils se sont retrouvés presque par hasard. Petit à petit, la tente a été remplacée par une baraque en bois avec un toit de carton goudronné qui laissait passer les eaux de pluie. J'y suis née en 1928.

C'est dans ce quartier que vous avez eu, enfant, vos premiers contacts avec la musique...

Les réfugiés, malgré leur pauvreté, aimaient beaucoup faire la fête. J'ai toujours dans les oreilles les sons du quartier. Nous, les enfants, on jouait dans les rues en terre battue, et les chansons des ouvriers, qui rentraient du travail, se mêlaient à la fraîcheur de l'après-midi, aux odeurs des fleurs et des plats que préparaient, tout en chantant, les femmes pour le soir. Puis, avec deux ou trois olives, un morceau de pain, du vin et de l'ouzo[3], la fête et la danse commençaient, les gens chantaient dehors, sur le pas des maisons. Parfois ils se retrouvaient à la taverne du vieil Alekos, qui installait lui aussi des tables dehors, et par laquelle passait ce que les enfants appelaient « tzoubox » [*juke box*], un monsieur portant un gramophone et des disques 78 tours. Pour un drachme, on pouvait choisir le disque que l'on voulait entendre. Nous avions aussi un voisin arménien qui s'asseyait sur le pas de sa porte et jouait du *oud*... Tout ça a été le début de mon amour pour la musique.

Mais la plus grande source a été pour moi l'église Saint Nicolas, dans notre quartier. J'y allais chaque dimanche avec mon père. A mes yeux, l'église était à la fois un théâtre, un cinéma et une salle de concert. J'adorais y aller. Je connaissais par cœur la messe entière, même si je n'en comprenais pas un mot. Je m'asseyais toujours près du *psaltis*[4] de gauche – à cette époque, les femmes s'asseyaient à gauche et les hommes à droite, séparément. Les autres fillettes s'ennuyaient, elles jouaient, me tiraient les tresses ; mais je n'y faisais pas attention, je chantais avec le *psaltis* et, après la messe, je me plaignais auprès de ma mère qui ne m'avait pas faite garçon, parce qu'alors, seuls les garçons pouvaient entrer dans le *psaltiri*, l'espace des chantres. J'aimais en particulier les hymnes de la semaine sainte.

On passait les soirées d'hiver à la maison, à écouter de la musique. On se serrait autour du poêle, et mon père, qui avait une très belle voix, faisait le *psaltis* de droite, et moi celui de gauche. Parfois, comme mon père connaissait bien le turc

---

2 A l'est d'Athènes.

3 Boisson alcoolisée à l'anis.

4 Chantre d'église.

– il avait servi sept ans dans l'armée ottomane – il chantait de très belles chansons en turc, comme: «Le docteur qui soigne les cœurs malades d'amour».

L'arrivée des réfugiés d'Asie Mineure a-t-elle changé la carte musicale du territoire grec?

Bien sûr, les réfugiés étaient porteurs de cultures musicales très riches: les Pontiques, avec le son très particulier de la mer Noire, les Cappadociens, avec leurs mélodies et leur métrique caractéristiques, les Smyrnéens, connaisseurs, entre autres, de la tradition musicale classique byzantine et ottomane... Les réfugiés ont aussi apporté des instruments alors peu répandus dans le territoire de l'État grec, comme le *kanon* (*qanun*), qui était surtout connu par les représentations dans les icônes et les mentions de cet instrument dans les hymnes religieux, mais dont peu de gens savaient comment il sonnait.

Ces questions m'ont intéressée beaucoup plus tard. A l'époque, mon souci était l'école: quand j'ai eu fini ma scolarité primaire, j'ai décidé d'arrêter l'école qui ne me plaisait pas du tout, et de travailler pour un tailleur. C'était en 1940, juste avant le début de la guerre en Grèce.

Cette guerre a d'ailleurs frappé votre famille très sévèrement.

En 1941, pendant l'occupation, mon père est mort de faim, et puis en 1944 le tour de ma sœur est venu, elle aussi morte de faim et d'épuisement. Et je serais sûrement morte moi aussi si Madame Zannou, qui était aisée, ne m'avait pas prise chez elle pour que je l'aide aux travaux domestiques. Je travaillais toujours en chantant. Et, par le chant, j'oubliais les misères de l'époque. Madame Zannou a vu combien je brûlais d'amour pour la musique, et elle m'a envoyée chez le grand maître Simon Karras, qu'elle connaissait. Quand je l'ai rencontré, il m'a demandé de lui chanter une chanson. J'avais un trac terrible, il me semblait que j'avais tout oublié, les hymnes, les chants traditionnels, et pour finir, je lui ai chanté un tango! Comment aurais-je pu savoir à l'époque que Karras était un fervent opposant à la musique de conservatoire et à la musique occidentale en général...

Dites-nous deux mots sur ce grand maître de musique traditionnelle et liturgique byzantine. Pourquoi était-il si opposé aux conservatoires?

La raison principale était sûrement que les musiciens de conservatoire non seulement méprisaient les musiques, les modes et les instruments traditionnels, mais qu'ils cherchaient à les détruire. Alors que Karras faisait tout ce qu'il pouvait pour étudier et répandre ces musiques. C'était un connaisseur incomparable. Il avait commencé à s'intéresser à la musique byzantine dans son enfance, auprès d'un prêtre, dans son village près d'Olympie. A des époques très difficiles où il n'y avait

Fig. 2 : Chœur de Simon Karras. Domna Samiou est la troisième depuis la gauche, et Karras tout à droite. Athènes, 1958.

ni routes, ni argent, il voyageait dans toutes les régions du pays pour rencontrer des musiciens, noter des chansons, etc. Il avait d'innombrables bulletins, comme il les appelait, contenant des transcriptions d'airs, de chants, écrits en notation byzantine – il trouvait que la notation occidentale n'était pas apte à transcrire ces airs. Il faisait ce travail l'été, pendant ses vacances. Avant la guerre, il travaillait au Ministère des Affaires sociales. Plus tard, quand les premiers magnétophones sont apparus, il a acheté un énorme Grundig, très lourd, qu'il emmenait avec lui dans les villages. Il cherchait aussi dans les archives des monastères, des villes, etc., en Grèce, mais aussi en Turquie. Il a également participé à de nombreux colloques de byzantologues et a publié des études diverses, qui sont aujourd'hui des sources précieuses pour les chercheurs.

A la fin de la guerre vous vous trouvez dans le chœur de Karras…

C'est là que, dans les horribles années de la guerre civile grecque, j'avais trouvé mon nid. Karras m'a envoyée à l'école : collège et lycée. Il disait que les hymnes de l'église et les traditions musicales ont des textes qui exigent une grande éducation et une réelle culture. Je travaillais donc le matin chez Madame Zannou, l'après midi, je me rendais à l'école de Karras, et le soir j'allais au collège puis au lycée, que j'ai fini avec une moyenne de 18/20.

C'est alors que vous commencez à travailler à la radio.

D'abord avec une émission hebdomadaire d'une demi-heure appelée «Echos grecs», à laquelle participait le chœur de Karras. On y chantait seul ou en chœur. Dans cette émission se sont succédé de nombreux grands musiciens, et j'ai beaucoup appris des répétitions que nous faisions ensemble. Le 30 août 1954, j'ai commencé à travailler comme productrice musicale de ma propre émission à la Radio d'État. J'avais comme supérieur mon maître, Karras, tu peux imaginer combien j'étais heureuse.

C'est l'époque de l'exode rural massif qui a transformé la Grèce, et qui a apporté à Athènes des musiciens des quatre coins du pays.

Beaucoup d'entre eux sont passés par moi. Soit on les invitait à l'émission, soit ils se présentaient d'eux-mêmes à un comité de sélection. Le passage à la radio était un moyen de reconnaissance dans un milieu musical qui commençait à perdre ses caractéristiques locales. Le comité insistait sur le fait que les musiciens devaient jouer les musiques de leur région, de leur tradition ; mais on pouvait déjà sentir les changements à venir. Beaucoup de provinciaux, y compris des musiciens, avaient honte de leurs origines paysannes et ils étaient en quête de sons et de musiques leur paraissant plus savants, plus élevés. Certaines «star» de la musique traditionnelle d'aujourd'hui, alors garçons en culottes courtes et fillettes à nattes, amenés dans les studios de mon émission par leurs parents musiciens, sont devenus des pollueurs de leur art.

N'est-ce pas un mot un peu fort ?

Non, et la raison est qu'ils ne s'adressent pas à cette musique avec respect. Ils changent souvent des vers ou des détails musicaux qui, non seulement ne correspondent pas à l'éthos de leur tradition, mais sont une mauvaise évolution de ces musiques. Plus je voyais ces gens arriver à Athènes, plus je sentais le besoin de partir collecter mes enregistrements dans les lieux d'origine de ces musiques. En imitant mon maître, j'ai acheté un magnétophone à bobines, un très beau Uher avec une belle sacoche, et j'ai commencé à passer mon temps libre dans les villages grecs. C'était dans les années 1960.

Et c'est dans les années 1960 que le bouzouki s'est imposé comme instrument populaire par excellence.

Oui, et ceci aux dépends de la musique traditionnelle. La nouvelle version de *bouzouki* utilisée aujourd'hui, un instrument qui appartient à la famille des *tamboura* (ou si tu préfères, des *saz*, des *tanbûr*, des *bûzûk*...), n'était utilisée que dans quelques

Fig. 3 : Domna Samiou (à gauche) lors du tournage de son émission « Echos grecs ». Thrace, 1976.

traditions musicales en Grèce. Mais il a rapidement obtenu le statut d'instrument « national ». A Faliro[5], près de la mer, il existait de nombreuses tavernes en plein air où, dans les années 1960, jouaient les grands noms du *rembetiko*. Je n'avais pas les moyens d'aller les voir, et parfois, on descendait en tramway sur la côte avec mes amis, on s'asseyait hors de l'espace de la taverne et on écoutait. C'est comme ça que j'ai entendu Tsitsanis, Bellou, Vamvakaris... Tous ces *rembetes* (musiciens de *rembetiko*) ont remporté ces années-là une popularité énorme, entre autres grâce au cinéma, où les scénarios présentaient souvent des scènes dans ce genre de tavernes. Petit à petit, le *bouzouki* a gagné une audience plus large, alors qu'il était auparavant marginal. Et puis, les grands compositeurs de l'époque, comme Hadjidakis et Theodorakis, ont ignoré les musiques traditionnelles et ont porté toute leur attention sur le *rembetiko* et le *bouzouki*, ce qui a aussi contribué à leur popularité. Finalement ces compositeurs ont réussi à détruire aussi le *rembetiko* et le *bouzouki*. Ils ne les ont pas respectés comme ils auraient dû, ils ont utilisé cette musique et ces instruments comme porteurs de nouveauté, ce qui a fait dévier l'évolution naturelle de cette tradition. J'espère que mes forces me permettront encore de publier un CD avec des vieux *rembetiko*, comme je pense qu'ils doivent être interprétés.

5 Quartier sud de l'agglomération athénienne.

Cette époque, marquée par des tensions sociales et économiques fortes, a été «couronnée» par une dictature (1967-1974).

Lors de l'arrivée de la dictature, je travaillais à la Radio d'État. Un matin, alors que je me préparais à aller au travail, j'ai entendu une annonce à la radio: «La Grèce étant prête à tomber dans une crise morale et dans l'anarchie, l'armée prend désormais la direction du pays». Puis, toute la journée, des marches ont passé sur les ondes. Le lendemain, lorsque je suis allée travailler à la radio, j'ai eu peur: il y avait des militaires partout!

Certains disent que, puisque la radio et la télévision diffusaient en permanence des musiques traditionnelles pendant la dictature, cela a produit une réaction de rejet de ces musiques.

J'ai moi-même failli détester la musique traditionnelle à cette période. Les militaires qui gouvernaient étaient des provinciaux, ils aimaient les divers styles traditionnels, ils considéraient par contre que d'autres musiques à la mode à l'époque, comme le rock, étaient dangereuses. D'une certaine manière, j'ai moi aussi contribué à cette diffusion massive des musiques traditionnelles à la radio parce qu'ils ont utilisé les archives que j'y avais créées. Il y a eu beaucoup de pressions pendant la dictature: jusqu'au matériel de ma propre émission qui devait être contrôlé avant d'être diffusé. Il y avait une ambiance maladive et, même si je n'avais pas d'autres moyens de revenus, je voulais démissionner.

C'est à ce moment que Dionyssis Savvopoulos[6] vous a proposé de collaborer avec lui.

C'était en 1971, et Savvopoulos chantait dans la *boîte*[7] Rodeo. J'avais 43 ans, et je n'avais jamais pensé devenir chanteuse professionnelle; je n'avais jamais chanté sur scène. Je me suis demandée si accepter serait trahir le parcours que j'avais suivi jusqu'alors; mais surtout, j'avais très honte. Qu'allait dire mon maître? Et puis le public de Savvopoulos était très jeune, souvent des étudiants; comment allais-je oser chanter devant un public de... rockers? Heureusement Karras m'a encouragée. Je suis allée à Rodeo avec mes propres musiciens, j'ai chanté 20 à 30 minutes, et le public a été enthousiaste, chacun me demandait une chanson de son lieu d'origine... Et moi qui avait eu honte! Le succès a continué l'année suivante dans une autre boîte appelée Kyttaro.

---

6 Compositeur-chanteur, très politisé à l'époque, qui a fortement influencé la scène musicale en Grèce depuis lors.

7 Boîte: désigne en grec les petits bars-restaurants avec orchestre où le public participe activement à la musique.

C'est ainsi que vous avez démissionné de la Radio.

Oui, grâce à Savvopoulos, puis aux nombreuses associations culturelles des différentes régions de Grèce apparues à Athènes et en province. Ces associations, souvent étudiantes, étaient créées en résistance à la dictature: l'idée était d'y faire face en éduquant et en cultivant les gens. J'étais invitée à chanter dans leurs concerts, ce qui me permettait d'avoir quelques revenus. J'ai alors pu quitter la Radio, qui était dans une situation déplorable, et je n'y ai repris mon émission qu'après la chute de la dictature en 1974.

Après la dictature vous avez aussi commencé à travailler pour la télévision.

C'était en 1976; j'avais constaté que les musiques traditionnelles étaient dans une phase de régression rapide; j'ai alors décidé de préparer une série d'émissions sur différentes régions de Grèce, tentant de faire le lien entre les musiques traditionnelles et les activités professionnelles, sociales ou individuelles qui leur correspondaient. Je cherchais à présenter ces musiques dans leurs lieux et temps naturels. Pour chaque émission, nous partions deux semaines dans un endroit particulier. Je pensais que si toute une équipe de tournage, composée notamment de jeunes hommes, entrait dans un petit village, les habitants allaient soit prendre peur, soit changer leurs habitudes de vie. Pour éviter cela, l'équipe s'arrêtait avant les tournages dans une ville proche du lieu qui nous intéressait, et je partais seule pour le village. J'allais dans les cafés me renseigner sur les musiciens, les chanteurs du village, j'allais à l'église demander conseil au prêtre, dans les maisons... Une femme seule ne faisait pas peur, et puis certains me connaissaient par mes émissions radiophoniques. Le lendemain, l'équipe arrivait au village, et nous commencions le tournage.

1981, année de grand tournant, les socialistes arrivent au pouvoir en Grèce... Espérances de changements sociaux. C'est à ce moment là que vous décidez de créer votre association culturelle.

J'avais commencé à participer à des enregistrements lorsque je chantais dans le chœur de Karras, c'est à dire depuis les années 1960. Ensuite, peu après ma collaboration avec Savvopoulos, j'ai enregistré des disques que j'ai conçus et organisés moi-même. Mais je parle de «mes» disques à partir de 1981, puisque ce sont des disques dont j'ai géré le concept entier. J'en avais assez du manque d'intérêt des compagnies de disques envers les musiques traditionnelles. J'ai donc créé l'«Association culturelle de Domna Samiou pour la musique traditionnelle». Cette association a deux buts principaux: d'abord, gérer le matériel conséquent que j'ai petit à petit rassemblé et le publier de manière soignée et respectueuse de ces musiques; et puis créer un réseau d'échanges musicaux, inviter des musiciens traditionnels d'autres pays, et aller donner des concerts dans ces pays en échange.

...un réseau réussi. Vous avez donné l'occasion au public grec de voir et d'écouter de nombreux musiciens venus d'ailleurs et vous avez donné des concerts dans le monde entier.

Nous avons par contre échoué en ce qui concerne la discographie. De 1981 à aujourd'hui, nous n'avons édité que sept disques, plus un huitième avec le chœur byzantin de G. Remoundos.

J'imagine que l'État grec n'a guère soutenu vos efforts.

C'est scandaleux de voir l'État toujours prêt à mettre la main à la poche lorsqu'il s'agit d'équipes de football, ou d'autres affaires sportives qui dépendent du ministère de la culture, alors qu'il ignore la musique traditionnelle. Tu sais bien que l'argent ne m'intéresse pas – j'aurais pu gagner beaucoup d'argent si j'avais voulu. Ma seule motivation est l'amour de la musique. Les productions de notre association sont chères: ce sont des CD doubles, réalisés par de très bons musiciens, avec un travail minutieux en studio, comportant un livret épais très documenté, traduit en anglais et parfois aussi en français... Jusqu'à présent, l'Etat promet mais ne donne pas. Quelques fois des entreprises privées nous ont aidés. L'État m'a donné l'impression d'être une quémandeuse.

Pourtant le président de la République K. Stefanopoulos vous a remis une médaille d'honneur en 2001.

J'ai effectivement considéré cela comme un grand honneur; mais le cœur du problème reste inchangé: l'État nous ignore.

Ces dernières années, il semble que les musiques traditionnelles intéressent plus. On a aussi vu l'apparition de la scène «ethnic».

Voilà une autre grande plaie, l'«ethnic»! Il n'y a aucun respect pour des musiques qui ont évolué au fil de centaines, voire de milliers d'années. C'est comme si on allait aujourd'hui recouvrir les colonnes du Parthénon de ciment, puisqu'on connaît la technique du ciment. Les produits de la scène «ethnic» sont dans leur grande majorité bâclés, et souvent dans une logique de gain rapide, sans beaucoup de travail. Mais je dois avouer que, à travers leur intérêt pour la scène «ethnic», certains jeunes ont commencé à développer des critères musicaux.

Que pensez-vous de la nouvelle génération de musiciens traditionnels en Grèce? Vous avez d'ailleurs vous-même enseigné le chant dans les années 90 au musée des instruments populaires d'Athènes...

J'aime beaucoup les jeunes musiciens, je travaille très souvent avec eux ; mais en même temps je ne sais pas si j'ai le droit d'avoir beaucoup d'espoir en l'avenir. Il y a eu une coupure dans la tradition qui est dure à effacer. Un des problèmes est que tous les grands maîtres ont disparu. Les jeunes musiciens ne savent donc pas par où ils peuvent apprendre la tradition juste. Je vois par exemple des jeunes joueurs de *qanun* qui ont leurs doigts repliés, noués, et je me souviens du jeu du grand Stefanidis, qui a été mon professeur de *qanun*. Il jouait avec les doigts étirés et déliés sur l'instrument, ce qui lui donnait une très grande agilité et une qualité de son incomparable. Certains jeunes musiciens vont en Turquie où on dit qu'il reste encore quelques vieux maîtres. J'espère qu'il en est ainsi. Mais moi, qui ai l'expérience des anciens joueurs, quand je vois ces jeunes jouer, je ne suis pas entièrement convaincue. Puis, il y a la question économique : comment survivre en jouant cette musique ? Si les jeunes n'arrivent pas à en vivre, ils seront obligés de brader leur musique ou de se tourner vers d'autres répertoires.

Il est dit que vous êtes assez stricte avec vos jeunes collaborateurs, et que vous ne leur laissez pas beaucoup de marge pour qu'ils puissent insérer des éléments personnels.

Avant de pouvoir oser proposer soi même, il faut avoir acquis une connaissance sérieuse. Il ne faut pas bâcler un morceau, il faut avoir de la patience. Sinon mieux vaut garder une grande fidélité par rapport aux sources. Et tout comme il n'y a plus d'instrumentistes égaux aux anciens, il n'y a plus les voix du passé : il ne reste que trois ou quatre types de voix imposées par la discographie. Moi, lorsque que j'ajoute des mélismes ou des détails, je travaille beaucoup pour ne pas trahir l'éthos spécifique à chaque région. Il faut faire de même pour les *taqsim*. Ces dernières années, il existe une nouvelle tendance de jeunes joueurs de violon, ou d'autres instruments, qui jouent « à la manière tsigane ». J'admire les traditions musicales tsiganes, mais il ne faut pas tout mélanger sous prétexte que c'est à la mode.

Tout est mélangé aujourd'hui, ils sont capables de mettre sur la même scène un *qanun* et une basse électrique – association que je trouve de toutes façons dangereuse – et de les faire jouer ensemble, sans chercher à trouver un langage commun, s'il existe. Je pense que toute expression musicale populaire a été anéantie et je suis très inquiète pour l'avenir.

Il reste encore les panégyres[8], ainsi que la musique byzantine de l'église.

---

8 Les panégyres sont des réjouissances organisées en général lors de fêtes religieuses Ils comprennent musiques, danses, marchés, et parfois une foire. Les panégyres sont en général locaux et annuels. Ils ont été – et sont toujours, dans une certaine mesure – des occasions de rencontre musicale, de diffusion et de création de répertoires nouveaux.

Je crains que les vrais panégyres disparaissent eux aussi. On voit aujourd'hui les panégyres locaux reproduire de plus en plus les modèles musicaux dégradés d'Athènes. Autrefois le panégyre était un grand événement, les gens repeignaient leurs façades pour l'occasion, ils se préparaient selon un calendrier spécifique dont la tension augmentait graduellement. Les conditions de vie ont tellement changé, tout cela a tendance à disparaître. Quant à la musique byzantine d'église, il est vrai que beaucoup de jeunes y travaillent de manière remarquable. Ils apprennent les *echoi*[9]. Je voudrais d'ailleurs ajouter que, dans de nombreux pays, les chercheurs identifient souvent ce genre de musiques à des traditions musulmanes. Il est trop peu connu qu'à la racine de ces traditions se trouvent entre autres de très vieilles traditions musicales grécophones qui sont toujours vivantes. Par chance, je ne suis pas allée dans des conservatoires ou dans des universités de musicologie, j'ai appris la musique par Karras et par mon contact personnel et direct avec la tradition. Et c'est aussi pour cela que mon avis diffère parfois de celui des chercheurs universitaires. Mais pour revenir à ta question, le fait qu'il y ait des jeunes qui s'intéressent à la musique byzantine ne suffit pas à être optimiste.

Pensez-vous donc que les musiques traditionnelles vont petit à petit devenir des genres musicaux pour les musées et les archives, et dont l'évolution sera stoppée ?

Je le crains puisque les conditions qui ont donné naissance à ces musiques n'existent plus. Les gens chantaient leur vie dans leur village, ils avaient des rythmes de vie différents... Qu'est-ce qu'on peut chanter aujourd'hui : l'embouteillage ? Le métro ? Quelle mère a envie aujourd'hui de bercer son enfant ? Et avec quelles chansons ?

Le premier ministre Kostas Karamanlis m'a récemment invitée pour discuter ; j'ai donc eu l'occasion de lui dire qu'il était très important et urgent d'enseigner des répertoires traditionnels à tous les niveaux de l'enseignement primaire et secondaire. Il m'a par ailleurs promis un petit soutien financier pour l'association ... que nous attendons toujours. Cette aide ne couvrirait de toute façon qu'une petite partie de la production d'un CD.

Pourquoi souhaitez-vous l'enseignement de ces répertoires, si vous dites qu'ils ne correspondent plus à notre époque ?

Il s'agit de répertoires d'un raffinement et d'une qualité superbes, qui pourraient donner accès, par la musique et les paroles, à des mondes auxquels les enfants des villes d'aujourd'hui n'ont pas idée. Les histoires racontées sont fortes, l'ordre et le choix des mots a été pensé au fil des siècles. Et puis ces chansons sont des

---

9 Système modal équivalent aux *maqam*.

monuments historiques et anthropologiques d'une valeur incroyable. Elles peuvent être une terre fertile dans l'avenir.

Quels sont vos projets pour l'avenir ?

J'ai peur pour ma voix. Je travaille beaucoup pour préparer, aussi vite que possible, une série de CDs. Je viens d'enregistrer quatre doubles CDs que je ne peux évidemment pas diffuser, faute de moyens, mais qui sont prêts pour un moment plus opportun. Ces doubles CDs contiennent des chansons akritiques [10], historiques, héroïques... Il y a aussi un nouveau double CD avec des répertoires d'Asie Mineure. Je voudrais ensuite préparer un double CD avec pour titre « Pain, vin et huile », ainsi qu'un autre de chants d'enfants et pour enfants.

Puis il y a un projet de concert important pour l'automne 2005...

Pour fêter mes 78 ans, le 11 octobre 2005, l'amphithéâtre antique Hérodeion, sous l'Acropole, m'a été cédé pour un grand concert. De quoi rendre une vieille soldate de la musique traditionnelle encore plus occupée !

Discographie de Domna Samiou

1960 *Traghoudia tis sterias kai tis thalassas* (Chants de terre et de mer). Philips.

1968 *Tis Roumelis kai tou Moria* (Chants de Roumélie et de Morias). Fidelity.

1969 *Traghoudia kai skopoi ap'oli tin Ellada* (Chants et airs de toute la Grèce). Fidelity.

1970 *Ethnologie vivante. Grèce.* Chant du monde.

1972 *Ena taxidi stin Ellada me ti Domna Samiou* (Un voyage en Grèce avec Domna Samiou). Lyra.

1974 *Ekhe gheia Panaghia* (Adieu sainte Vierge). EMI-Columbia / Arion France.

Souravli (Mirliton, instrumental). EMI-Columbia / Disques Arion-France.

Kalanta (Chants de Noël, du nouvel an. etc., traditionnellement chantés par les enfants). EMI-Columbia.

1976 *Stis pikrodaphnis ton antho* (Sous la fleur du laurier rose). Columbia.

1980 *Perperouna* (Chants pour enfants). Zodiac.

Xenitemeno mou pouli (Chants d'absence et d'exil). Caprice-Suède.

1982 *Sons des akrites.* OCORA.

1984 *Mikrasiatika vol. 1* (Chants d'Asie Mineure). Association culturelle pour la musique traditionnelle de Domna Samiou.

Sons polyphoniques et musiques d'Epire. OCORA.

1986 *Seryani me ti Domna Samiou* (Chants traditionnels variés). Seirios.

1989 *Traghoudia tis xenitias* (Chants d'absence et d'exil). Nations Unies ; réédité par l'Association culturelle pour la musique traditionnelle de Domna Samiou en 1992.

---

10 Chants des akrites, gardiens des frontières byzantines.

1991 *Mikrasiatika vol. 2* (Chants d'Asie Mineure). Association culturelle pour la musique traditionnelle de Domna Samiou.

1994 *Apokriatika* (Chants des jours gras et du carnaval). Association culturelle pour la musique traditionnelle de Domna Samiou.

Kaneloriza (Chansons traditionnelles de régions diverses). Association culturelle pour la musique traditionnelle de Domna Samiou.

1998 *Paskhaliatika* (Chants de Pâques). Association culturelle pour la musique traditionnelle de Domna Samiou.

Vyzantinoi Ymnoi (Hymnes Byzantins) ; Chœur de G. Remoundos. Association culturelle pour la musique traditionnelle de Domna Samiou.

1999 *I Domna Samiou sto Megharo Mousikis Athinon* (Domna Samiou au « Megharo Mousikis » d'Athènes). Association culturelle pour la musique traditionnelle de Domna Samiou.

2002 *Tis kyra-thalassas* (Chants de la mer). Association culturelle pour la musique traditionnelle de Domna Samiou.

Anthony SEEGER & Shubha CHAUDHURI, eds.: *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century.*
Calcutta (Inde): Seagull Books, 2004. 299 p. en anglais. Bibliographie thématique.

Il est des livres qui arrivent à point nommé, et *Archives for the future* est de ceux-là. En effet, depuis les premiers rouleaux de cire Edison de 1890 jusqu'aux DAT ou CD[1] actuels, la conservation et l'archivage des millions d'heures de sons, puis d'images sonores, qui ont été fixées sur des supports multiples, sont devenus ces toutes dernières années une des grandes préoccupations de nombreuses collectivités, institutions, ou disciplines académiques, elles-mêmes de nature très diverse. Bien évidemment, il est une science particulièrement concernée, de par la nature même de son champ d'investigation, par le «problème» de la conservation du son enregistré, c'est l'ethnomusicologie. Par la détérioration inexorable, et parfois rapide, des supports d'enregistrements, l'obsolescence des machines de reproduction dont les pièces de rechange n'existent plus, ce sont les décennies de travail de toute une discipline, mais bien plus encore parfois les derniers témoignages de pratiques musicales aujourd'hui éteintes, qui sont en train de s'effacer, de s'effriter, de disparaître. Pour répondre aux questions qui concernent tous ceux qui s'occupent de près ou de loin d'enregistrements et d'archivage audio et audiovisuels, cet ouvrage deviendra certainement un outil de référence et d'orientation pour avancer dans le domaine des bases de données d'archives ethnomusicologiques.

Le livre est édité par Shubha Chauduri, directrice du Centre d'Archives et de Recherches en Ethnomusicologie (ARCE) de l'Institut Américain d'Études Indiennes (AIIS) et vice-présidente de l'Association Internationale des Archives Sonores et Audiovisuelles (IASA), et Anthony Seeger, professeur d'ethnomusicologie à l'Université de Los Angeles, anciennement directeur des Smithsonian Folkways Recordings et actuellement secrétaire général du Conseil International pour les Musiques Traditionnelles (ICTM). Ce ne sont pas moins de quinze auteurs, spécialistes des archives sonores en ethnomusicologie, qui partagent et complètent leurs connaissances et expériences, sous la forme d'actes du colloque qui les a réuni à Manesar, près de New Delhi, en décembre 1999 pour faire un état des lieux des connaissances, des technologies et des problématiques actuelles et futures dans le domaine. L'objectif de cet atelier était également de réunir un grand nombre d'archivistes non occidentaux.

Avant de nous présenter les «papiers» de chaque intervenant (Section II), une première section entre déjà dans le vif du sujet en abordant trois aspects fondamentaux et récurrents pour toutes les archives existantes ou en devenir. Un premier

1 «Digital Audio Tape» ou cassette audio numérique, et «Compact Disc» ou disque optique numérique.

chapitre, « Archives and the future », aborde les questions de définition de ce que sont les archives sonores en ethnomusicologie et souligne les nécessités et les problèmes, tant financiers que structurels ou techniques, que partagent presque toutes les institutions qui s'occupent d'archivage à travers le monde. Il tente ensuite d'attirer l'attention des tenants de ces institutions sur un certain nombre d'arguments à avancer afin de justifier la nécessité de leurs structures et de leurs efforts. Car c'est une constante pour chacune d'entre elles : il faut à tout instant s'efforcer de convaincre de l'importance de préserver ces archives sonores, tant pour essayer de les transmettre dans le meilleur état possible aux générations futures – la conservation – que pour les rendre immédiatement utilisables par le plus grand nombre sans risquer de les abîmer irréversiblement – l'accès et la diffusion.

Suit un chapitre particulièrement éclairant de Dietrich Schüller, directeur de la Vienna Phonogrammarchiv de l'Académie autrichienne des Sciences, sur les aspects techniques et technologiques des archives sonores. Sous le titre « Technology for the future », l'auteur propose d'examiner, sur la base de son observation de près de deux cent cinquante collections audiovisuelles dans le monde, « les facteurs physiques, techniques et organisationnels qui menacent l'héritage ethnomusicologique enregistré ». Il dresse pour cela un panorama historique de tous les types de supports existants, des rouleaux de cire précédemment cités aux supports optiques et numériques, en soulignant leurs particularités techniques, leurs principales faiblesses ou encore des conseils pour leur conservation, voire leur restauration. Il faut remarquer ici la qualité didactique de cette présentation très pointue, qui reste pourtant très claire même pour les non-spécialistes. Schüller se livre ensuite à un jeu de questions-réponses où il présente, à nouveau de manière très originale, les solutions informatiques pour le futur. Celles-ci prennent la forme de ce qui s'appelle le DMSS, « Digital Mass Storage System » ou système de stockage numérique de masse, plus simplement dit un « grand » disque dur. En résumé, la fulgurante amélioration des disques durs et l'augmentation de leur capacité de stockage nous permettent d'imaginer la création de clones de l'information ainsi stockée sans perte ni dégradation d'une copie à l'autre, résolvant apparemment le problème fondamental de la conservation dans le temps des données archivées, ainsi que l'obsolescence des machines de reproduction. Une fois numérisée l'information sonore ou audiovisuelle, ce n'est plus un objet physique que l'on conserve pour permettre la consultation et l'étude ultérieure mais une copie informatisée. Tout ce que permet et promet, l'informatique dans l'utilisation, mais aussi dans la restauration, le « nettoyage » ou la réédition de ces archives laisse rêveurs ceux qui s'occupent de supports anciens. Comme le dit Schüler, « Although the general survey [of world audiovisual archives] raises issues for serious concern, the recent technological development allows for some optimism » (p. 15).

La troisième partie de la Section I aborde un sujet particulièrement délicat pour toutes les archives constituées et en constante évolution, celui des droits d'auteurs. Les groupes de travail du colloque, plutôt que d'édicter un discours

moralisateur ou de fustiger des comportements abusifs, ont proposé de relever quelques-uns des aspects les plus pertinents dans les relations qu'entretiennent les trois acteurs en jeu lors de la création d'une archive : le musicien (plus largement « *the performer* » en anglais), le chercheur et l'archiviste. Au-delà du copyright commercial, leur questionnement aborde aussi les aspects de rétrocession, donc d'accessibilité, de responsabilité et de respect, de « vol » et de « possession », mais aussi de la meilleure communication entre chercheurs et archivistes pour comprendre les nécessités techniques d'une archive d'un côté, et les réalités du terrain de l'autre. Un compte rendu d'une session de questions-réponses entre les archivistes présents et un panel de trois spécialistes vient ajouter de manière très complète des observations de terrain et des cas réels qui finissent de donner de très bonnes clefs pour faciliter les relations entre les trois acteurs mentionnés plus haut. Cette très importante partie se termine par des propositions de directives pour les droits d'auteurs liés à l'archivage, pour une éthique d'une archive audiovisuelle et pour la préparation de contrats d'archivage entre les acteurs impliqués. Avec ces trois parties essentielles, cette section est à elle seule un vrai guide pour l'archiviste, d'un abord facile, mais complet et approfondi.

Comme indiqué plus haut, la Section II est la réunion sous le titre général « Archives dans les pays en voie d'industrialisation à l'aube du millénaire : articles et propositions » des textes de chaque intervenant à la rencontre. Des représentants des archives sonores ou audiovisuelles du Ghana, de Cuba, d'Inde, du Soudan, du Pérou, d'Australie, d'Afrique du Sud, de Papouasie Nouvelle-Guinée, d'Indonésie, des Philippines, du Vietnam, du Népal et de Chine, expriment en quelques pages leurs expériences propres, leurs difficultés particulières et les solutions qu'ils appliquent ou envisagent pour les surmonter. Il serait fastidieux autant qu'inutile d'en dresser ici une liste nécessairement lapidaire et soporifique. La lecture de chacune de ces expériences apporte un éclairage nouveau, un conseil pertinent, et le sentiment que bien que de nature très diverse, les archives sonores de par le monde partagent les mêmes rêves, et font face aux mêmes difficultés et aux mêmes désillusions.

Signalons en particulier l'article d'Olavo Alén Rodríguez, « Les archives musicales au CIDMUC et leur influence sur la culture musicale de Cuba » (p. 130), qui présente une vision très aiguisée du rôle culturel et sociopolitique que peut jouer une institution d'archives ; ou encore l'« Appel pour un Réseau International d'Archive » d'Ali Ibrahim al-Daw (p. 152), qui souligne l'importance de penser les archives sous la forme d'un réseau, et de développer les outils, informatiques surtout, permettant de le réaliser. Car une institution d'archives ne peut prétendre à l'exhaustivité dans sa collecte des sources sonores et audiovisuelles. Mais on peut se prendre de rêver à un réseau qui permettrait la réunion d'une très grande majorité des archives existantes. Pour finir, le très intéressant texte de Don Niles, « Réclamer le passé : la valeur des enregistrements pour l'héritage culturel national » (p. 196), où l'auteur expose son expérience de recherche, puis

de rapatriement en Papouasie Nouvelle-Guinée d'enregistrements anciens existant en Europe depuis la colonie et la décolonisation. L'ouvrage se termine sur une large bibliographie thématique, qui complète la très bonne qualité générale de l'ensemble, faisant de ce livre un outil efficace et nécessaire pour les archives sonores et audiovisuelles d'aujourd'hui et de demain. Pour être personnellement plongé dans ces mêmes préoccupations au travers du programme d'archivage et de numérisation des Archives Internationales de Musique Populaires (AIMP), du Musée d'ethnographie de Genève qui n'en est qu'à ses débuts alors que s'écrivent ces lignes, je ne peux que saluer avec enthousiasme la publication de cet ouvrage pour la densité des informations qu'il contient, pour sa grande qualité de synthèse, et peut-être plus encore pour le sentiment rassurant qu'il donne de ne pas être seul au pied de cette montagne vertigineuse.

PATRIK VINCENT DASEN

L'eredità di Diego Carpitella, Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea

Édité par Maurizio Agamennone et Gino L. Di Mitri. Nardò [Prov. de Lecce], 2003, 424 p.

Voilà un livre hybride célébrant tout à la fois la mémoire de Diego Carpitella et la cité de Galatina – un «lieu de référence mythique», dont le maire et son adjoint soulignent en quatrième de couverture les «capacités organisationnelles» et les «ressources financières». Un livre marqué par ce qui fut à son origine: un congrès occasionnel, qui se déroula en juin 2002 à Galatina, près de Lecce dans les Pouilles sur le thème «Ethnomusicologie, anthropologie et recherche historique dans le Salento et l'aire méditerranéenne».

Hommage à Diego, donc, par ceux qui furent ses collègues, ses élèves et ses amis et qui rappellent à quel point le «maître» était attachant, aimable, brillant, à la fois subtil et honnête, drôle enfin. Peut-être ne laissa-t-il pas derrière lui une grande œuvre monolithique[1], mais plutôt une multitude d'essais couvrant à peu près tous les secteurs de la vie musicale, anthropologique, artistique et politique italienne de l'après-guerre à la fin des années quatre-vingts. Comme le rappelle Maurizio Agamennone dans un texte riche et débordant de sympathie pour le

1 Pour une bibliographie complète montrant la richesse des approches et des thèmes abordés par Carpitella, voir Roberta Tucci «Diego Carpitella: Bibliografia; Con un'appendice nastro-disco-filmogafica», *Nuova Rivista Musicale Italiana* XXVI/3-4, 1992: 523-572; ainsi que Maurizio Agamennone: «Du folklore musical à l'ethnomusicologie. Entretien avec Deigo Carpitella», *Cahiers de musiques traditionnelles* 4/1991: 229-238. Voir aussi, publié par Francesco Giannattasio après la mort de Diego: *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Firenze: Ponte alle grazie, 1992.

de rapatriement en Papouasie Nouvelle-Guinée d'enregistrements anciens existant en Europe depuis la colonie et la décolonisation. L'ouvrage se termine sur une large bibliographie thématique, qui complète la très bonne qualité générale de l'ensemble, faisant de ce livre un outil efficace et nécessaire pour les archives sonores et audiovisuelles d'aujourd'hui et de demain. Pour être personnellement plongé dans ces mêmes préoccupations au travers du programme d'archivage et de numérisation des Archives Internationales de Musique Populaires (AIMP), du Musée d'ethnographie de Genève qui n'en est qu'à ses débuts alors que s'écrivent ces lignes, je ne peux que saluer avec enthousiasme la publication de cet ouvrage pour la densité des informations qu'il contient, pour sa grande qualité de synthèse, et peut-être plus encore pour le sentiment rassurant qu'il donne de ne pas être seul au pied de cette montagne vertigineuse.

PATRIK VINCENT DASEN

L'eredità di Diego Carpitella, Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea

Édité par Maurizio Agamennone et Gino L. Di Mitri. Nardò [Prov. de Lecce], 2003, 424 p.

Voilà un livre hybride célébrant tout à la fois la mémoire de Diego Carpitella et la cité de Galatina – un «lieu de référence mythique», dont le maire et son adjoint soulignent en quatrième de couverture les «capacités organisationnelles» et les «ressources financières». Un livre marqué par ce qui fut à son origine: un congrès occasionnel, qui se déroula en juin 2002 à Galatina, près de Lecce dans les Pouilles sur le thème «Ethnomusicologie, anthropologie et recherche historique dans le Salento et l'aire méditerranéenne».

Hommage à Diego, donc, par ceux qui furent ses collègues, ses élèves et ses amis et qui rappellent à quel point le «maître» était attachant, aimable, brillant, à la fois subtil et honnête, drôle enfin. Peut-être ne laissa-t-il pas derrière lui une grande œuvre monolithique[1], mais plutôt une multitude d'essais couvrant à peu près tous les secteurs de la vie musicale, anthropologique, artistique et politique italienne de l'après-guerre à la fin des années quatre-vingts. Comme le rappelle Maurizio Agamennone dans un texte riche et débordant de sympathie pour le

1 Pour une bibliographie complète montrant la richesse des approches et des thèmes abordés par Carpitella, voir Roberta Tucci «Diego Carpitella: Bibliografia; Con un'appendice nastro-disco-filmogafica», *Nuova Rivista Musicale Italiana* XXVI/3-4, 1992: 523-572; ainsi que Maurizio Agamennone: «Du folklore musical à l'ethnomusicologie. Entretien avec Deigo Carpitella», *Cahiers de musiques traditionnelles* 4/1991: 229-238. Voir aussi, publié par Francesco Giannattasio après la mort de Diego: *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Firenze: Ponte alle grazie, 1992.

maestro, Diego était d'abord une voix : une voix qui sut se faire entendre et qui fut essentielle pour l'éclosion de l'ethnomusicologie transalpine. La véritable œuvre de Diego se trouve peut-être là : dans une présence morale, une capacité de jugement et à travers une générosité dont se souviennent tous ceux qui l'ont côtoyé.

Composite, le livre comprend cinq parties, soit : « Un Maestro » (cf. *supra*), « Terrains », « Histoires d'hier », « Théories », « Histoires d'aujourd'hui ». Le tarentisme et le « néo-tarentisme » y occupent une place importante : huit articles distribués çà et là dans le livre, parmi lesquels l'évocation de la mission « mythique » de Carpitella dans les Pouilles en compagnie d'Ernesto De Martino à la fin des années cinquante, qui fut à la base de la plus importante recherche de De Martino sur ce thème. Par extension ou commodité institutionnelle, d'autres articles monographiques y figurent, portant sur les Pouilles (description d'une Pastorale par Gianfranco Boellis) ; sur les régions voisines (étude relevant d'une anthropologie sonore par Antonello Ricci) ; en terres plus éloignées : la Sicile où, à partir d'un jeu de mot que la langue italienne suggère, la voix chantée « se déplie, se déploie » (*spiega*) en même temps qu'elle « explique » (Anne-Florence Borneuf). Plus éloignées encore : l'Albanie et les pays balkaniques ayant hérité de traditions épiques communes (Nicola Scaldaferri). Les « histoires d'hier » sont, quant à elles, très partiellement représentées, au XVI^e^ siècle pour le violon (Constance Frei) et les rapports entre musique écrite et oralité (Christine Jeanneret). La partie « théorique » (mais s'agit-il véritablement de théorie ?) regroupe des réflexions personnelles sur une longue pratique d'enseignement de notre discipline (Serena Facci), mais aussi des considérations assez larges sur la « World Music » (Simha Arom et Denis-Constant Martin) et enfin sur le primitivisme (Giovanni Morelli et Giovanni Giuriati).

En définitive, une certaine impression de désordre prévaut à la lecture du livre, ce qui ne veut nullement dire que les articles soient inintéressants ou médiocres ; ils semblent seulement un peu perdus dans un ensemble hétéroclite. Un index des noms complète l'ouvrage. Beaucoup de personnalités sont convoquées pour une messe plutôt confuse. Un index des matières et surtout une réflexion d'ensemble plus poussée auraient été plus utiles, et en tout cas bienvenus.

Bernard Lortat-Jacob

Roberta TUCCI, ed.: *I «suoni» della Campagna romana. Per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio.*
Soveria Mannelli: Rubbettino Editore, 2003, 282 p., Photographies noir et blanc, reproduction couleur de peintures et gravures, transcriptions, bibliographie, discographie, cd encarté. Regione Lazio. Assessorato alla cultura, spettacolo, sport e turismo.

« Les "sons" de la Campagne romaine. Pour une reconstruction du paysage sonore d'un territoire du Latium » : à la lecture du titre de ce bel ouvrage, le ton est donné. La notion de « paysage sonore » conduit immédiatement le lecteur dans le sillage de R. Murray Schafer (1979), une voie empruntée d'ailleurs depuis quelques années – souvent avec bonheur – par plusieurs chercheurs italiens (en particulier Ricci 1996). Mais le projet présenté ici par Roberta Tucci est à la fois plus osé et plus ambitieux puisqu'il propose la « reconstruction » d'un tel paysage. Autrement dit, le lecteur est convié à un saut dans le passé, afin d'accéder à la « phonosphère » qui caractérisait la campagne romaine avant les grandes mutations sociales et urbaines qui ont marqué l'après-guerre.

La difficulté majeure qui se présente est celle de la méthode à adopter pour « reconstruire » un tel paysage sonore. Roberta Tucci a opté pour l'interrogation de sources très différentes (textes, peintures et gravures, photographies anciennes, enregistrements sonores), mais aussi très hétérogènes (ne serait-ce que par l'intention de leurs auteurs) et, de plus, embrassant une longue période (1830 à 2000). Dès lors, comment articuler en un ensemble cohérent récits de voyages, écrits de folkloristes et d'ethnomusicologues, peintures et gravures, photographies de genre, enregistrements sonores anciens et récents ? Consciente des problèmes épistémologiques que soulève l'exploitation d'un tel matériel, l'auteur livre ce dernier au lecteur tout en en proposant une lecture critique ; mais surtout elle entreprend de croiser entre eux tous les documents, permettant ainsi le « renforcement réciproque des valeurs communicatives et cognitives de chaque source » (p. 19).

L'ouvrage se présente donc en deux parties : tout d'abord l'introduction et l'essai synthétique de Roberta Tucci (une trentaine de pages), puis la présentation commentée des sources rassemblées (plus de 200 pages de textes et d'iconographie, auxquelles s'ajoute un disque compact).

Dans l'introduction, les « sons » (*i «suoni»*) évoqués dans le titre et tout au long de l'ouvrage sont tout d'abord définis : ils résultent d'une double acception qui englobe, à la fois, tout ce qui est exprimé à travers ce terme par les cultures agro-pastorales d'Italie du Sud – « formes, répertoires et modalités d'exécution appartenant à la transmission orale des savoirs musicaux » (p. 15) –, mais aussi les émissions acoustiques liées à l'activité humaine et qui définissent un paysage sonore dans l'acception de Schafer (p. 15). L'univers dans lequel Tucci entraîne le lecteur se présente donc comme un espace sonore sans rupture conceptuelle, où cohabitent (entre autres) rythmes de travail, cloches d'animaux, jeux sonores, musiques instrumentales et poésie chantée.

Prenant les catégories de sons proposées par Schafer comme référence, l'auteur confronte et interprète dans son essai les sources mises à disposition dans la seconde partie du livre : si, dans les descriptions de Cervesato (1912-1913), la tonique – au sens schaferien – de la Campagne romaine est représentée par le silence, de nombreux autres écrits et représentations iconographiques contredisent ses impressions. C'est alors une intéressante notion de largeur ou d'étroitesse de champ – visuel ou sonore – qui est évoquée par Roberta Tucci pour interpréter cette différence : ce qui, de loin, peut sembler silence, « devient son, bruit et musique au fur et à mesure que l'on s'approche des groupes sociaux et de leurs activités » (p. 25). Mais, après être partie du silence de la campagne pour s'approcher des activités humaines, Roberta Tucci n'hésite pas à souligner une nouvelle fois les différentes perceptions possibles d'un même son selon la proximité ou la distance de la source. Elle s'appuie pour cela sur le texte de l'avocat W. W. Story (1862-76) qui, décrivant « une des limpides chansons de la campagne » entonnée par un paysan, note : « écouté de près, ce chant est assourdissant et déplaisant. Si, au contraire, il est écouté au loin, il a un son triste et plaisant et semble faire partie du lieu » (p. 28).

C'est ainsi que, prenant appui sur de très nombreuses citations, elle conduit le lecteur dans le monde du travail agricole et pastoral, au sein des fêtes, des rites, des jeux, auprès des poètes improvisateurs, au milieu de la danse et des instruments de musique, définissant peu à peu les « sons » de la Campagne romaine et, pour certains, leur caractère saisonnier.

Mais, malgré tout le soin qui, à travers les citations, permet le renvoi systématique à des textes que l'on peut lire dans leur totalité dans la seconde partie de l'ouvrage, il est dommage que des liens vers l'importante iconographie ou le riche matériel sonore mis à disposition du lecteur ne soient pas aussi systématisés et exploités. Ainsi, par exemple, la description du fabuleux dispositif sonore de la charrette à vin dont l'installation (multiples clochettes fixées à une plaque métallique, seau frottant contre l'essieu) était minutieusement réglée par le propriétaire : le renvoi vers l'aquarelle de Coleman (p. 189) ou vers la photographie de la page 218 n'aurait pas dû manquer ; or ce sont des illustrations que l'on ne découvre, par hasard, que 160 pages plus tard ! De même, les scènes de fêtes, de danses, de jeux, les instruments, les déplacements de troupeaux évoqués au cours de l'essai auraient mérité d'être mis en lien, non seulement vers l'iconographie, mais aussi vers les documents sonores enregistrés sur le CD encarté.

Dans la seconde partie de l'ouvrage sont regroupées les différentes sources qui ont alimenté le texte de synthèse de la première partie. Dix-sept textes (certains présentés sous forme d'extraits) publiés entre 1830 et 1985, mais désormais difficilement trouvables, sont accompagnés d'une présentation rapide de leurs auteurs : archéologue, hommes de lettres, avocat, amateur d'art, voyageur, folkloristes, journaliste, ethnomusicologues (six textes de Giorgio Nataletti et un de Maurizio Agamennone). Les orientations des textes sont donc très diverses,

allant des impressions de voyage (Grevorius, 1856: *La campagna romana*, p. 49) aux descriptions minutieuses (Trinchieri, 1953: *Una domenica di aprile presso una dispensa della campagna romana*, p. 101-106), en passant par des articles comportant des transcriptions musicales (Nataletti, 1935: *Improvvisatori ed improvvisazione di popolo*, p. 89-95) ou même des analyses approfondies (Agamennone, 1985: *Il canto «a pennese»*, p. 123-146).

Les peintures et gravures (plus d'une cinquantaine) ainsi que les photographies (quarante-cinq clichés pris entre 1855 et 1959) sont soigneusement sélectionnées et commentées: remise en contexte des gestes sonores représentés, précisions d'ordre organologique, orientation vers un détail subtil (disposition de deux minuscules sonneurs de cornemuse et de hautbois par rapport au flux d'un troupeau, par exemple), réalisme – ou non-réalisme – des instruments, des attitudes de jeu ou des mouvements de danse. A ce propos, il est frappant de voir avec quelle force certains tableaux (en particulier *Festa nella Campagna romana* de Barocci) réussissent à rendre compte de l'énergie musicale délivrée par les musiciens représentés. Dans de nombreux cas, le commentaire de Roberta Tucci est enrichi par des extraits des textes déjà cités dans son essai et, lorsque cela est possible, par des renvois enrichissants vers d'autres pièces de l'iconographie ou du matériel sonore.

Le CD encarté propose trente enregistrements réalisés entre 1948 et 2000. Inédits pour la plupart et provenant d'archives publiques et privées, il s'agit surtout d'enregistrements de terrain, à l'exception de quelques prises en studio ou en concert, dont l'intérêt est manifeste dans le cadre de cet ouvrage. La très riche documentation sonore rassemblée ici est évidemment indispensable dans le cadre d'un tel projet: le paysage sonore n'est plus une représentation intellectuelle, il prend forme plus concrètement. Les styles vocaux très contrastés des deux chants de moisson de la plage 12, par exemple, soulignent les «rencontres» culturelles qui ont lieu dans la Campagne romaine, l'un représentant le «style local» (p. 256) et l'autre révélant un style «importé et mélangé», fruit de nombreuses activités itinérantes dans le Latium (p. 256). C'est le commentaire averti de Tucci qui aide à écouter chaque plage grâce à des précisions d'ordre contextuel ou musical, à des transcriptions des textes chantés et à des renvois vers les sources iconographiques. Par contre, les mises en relation avec la partie des textes republiés sont malheureusement beaucoup plus rares et surtout assez mal indiquées: une note de bas de page renvoie à des sources bibliographiques, souvent sans qu'il soit précisé si (ni où) elles sont reproduites dans ce volume: c'est au lecteur de chercher.

Chacune des sections (peintures et gravures, photographies, documents sonores) fait l'objet d'une introduction (rédigée respectivement par Renato Mammucari, Maria Francesca Bonetti et Giorgio Adamo), qui a l'avantage d'aider à l'interprétation, en particulier celle des clichés qui appartiennent au courant de la photographie de genre, réalisés le plus souvent en studio à l'aide d'accessoires variés comptant des instruments de musique.

Enfin, un riche appareil documentaire comportant bibliographie, discographie et archives sonores est proposé à la fin du volume, en revanche, aucune référence cinématographique n'est signalée.

Il faut saluer ici le travail de Roberta Tucci qui non seulement a pu rassembler une magnifique documentation mais a su la faire parler. Malgré cela et malgré le fait qu'aujourd'hui encore « des traces de continuité persistante [de ces formes et comportements musicaux] ne manquent pas » (p. 250), le lecteur s'interroge sur les prolongements possibles d'un tel travail : qu'en est-il de ce paysage sonore aujourd'hui ? Quelques plages du CD encarté le renseigneront partiellement. Mais peut-être la seule opération de « reconstruction » du paysage sonore et de restitution des différents documents rassemblés dans ce volume est-elle déjà en soi une initiative suffisante ?

Le parti pris de proposer une édition très soignée, sur papier glacé grand format (idéal pour l'iconographie et les transcriptions, mais un peu fatigant pour la lecture des textes), avec transcriptions impeccables, belles reproductions de gravures et de peintures ainsi qu'une très bonne restitution d'enregistrements anciens, met en valeur la richesse de la base documentaire proposée ici ; mais tout ce matériel aurait peut-être mérité d'être exploité sur un support permettant des liens hypermédia afin de mieux défendre le système choisi par l'auteur, celui de la complémentarité des sources. Mais il est vrai que le support papier présente l'énorme avantage d'être d'un abord immédiat et de rester lisible indépendamment de l'évolution des systèmes d'exploitation de nos ordinateurs…

Anne-Florence Borneuf

Références

RICCI Antonello
1996 *Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud d'Italia*. Rome : Il Trovatore.

SCHAFER R. Murray Schafer
1979 *Le paysage sonore*. Paris : Lattès (traduction française de : *The Tuning of the World*, New York : Knopf, 1977)

Didier PERRE: *La chanson occitane en Velay, du XII^e siècle à nos jours.*
(préface de Pierre Bec), Parthenay, Modal, 2003, livre 292 pages avec notations musicales, accompagné d'un CD (41').

Depuis plusieurs décennies, peut-être depuis 1975 (Marie 1975), nous n'avions pas connu de nouvelles anthologies livresques avec musiques notées consacrées à la chanson traditionnelle de régions occitanes. Ce format, peut-être historiquement trop connoté et de toute façon malcommode, avait laissé place à des publications discographiques de collectes aux livrets plus ou moins abondants et documentaires (voir par exemple Royer et Renat Sette 2001). Ici, c'est à une synthèse de ces deux modes de publications que nous avons affaire puisqu'aux côtés d'un ouvrage copieux (100 chansons notées, de nombreux commentaires, des textes préalables en forme d'avertissement et de définition de l'objet, des bibliographies très fournies) est proposé un disque comportant 21 chansons collectées de 1975 à 2001 dans cette petite région du Velay.

L'auteur, Didier Perre, est un fin connaisseur du Velay, qu'il présente d'ailleurs de façon rigoureuse au début de son ouvrage, en rappelant qu'il existe plusieurs Velays historiques, le fiscal (zone géographique où les Etats du Velay levaient l'impôt), celui de la justice royale, le Velay féodal, le religieux (diocèse du Puy-en-Velay), le plus stable au cours des siècles. C'est d'ailleurs dans les limites de ce dernier que se sont effectuées les enquêtes de cet ouvrage, comme l'attestent les cartes publiées des pages 48 à 52. Humble, l'auteur se présente d'emblée comme non ethnologue alors qu'il a soutenu une thèse sur les pratiques de médecine vétérinaire populaire en Haute-Loire. Son ouvrage, tient-il à préciser, n'est pas un livre de musicologie, ni d'ethnologie: «Incompétence ou négligence, ni les collecteurs dans les enregistrements desquels j'ai puisé, ni mes camarades et moi-même n'ont posé, ou si peu, ces questions, se contentant de faire le même travail que ceux que l'on appelait au début du siècle des "folkloristes".» Cet excès d'humilité rejoint de toute façon un ton général très agréable car prudent, lucide, rigoureux. On aurait aimé que les folkloristes romantiques qu'évoque Didier Perre aient été aussi scrupuleux et aussi connaisseurs de leur corpus ! L'auteur présente ses sources de façon très érudite, notamment les divers fonds sonores relatifs au Velay, de la mission CNRS-ATP de 1946 aux collectes récentes dont la plupart sont déposées à l'Agence des Musiques Traditionnelles en Auvergne ou au Centre Départemental des Musiques et Danses Traditionnelles de Haute-Loire, en passant par le fonds Pierre Nauton enregistré de 1951 à 1953 ou le fonds Paul Dumas de Clermont-Ferrand.

L'ouvrage a donc pour ambition de publier les chansons vellaves «occitanes» (pas forcément occitanophones: nombre d'entre elles sont francophones) «du XII^e siècle à nos jours». Curieux choix, qui pourrait «paraître artificiel», que «de faire côtoyer dans un même recueil des chansons de troubadours, des chansons d'auteurs de moindre envergure et des chansons populaires». L'auteur, qui ne se

méprend pas sur le fait que ces divers corpus n'ont « en effet pas grand chose de commun », justifie son choix par le fait que « deux éléments les relient cependant : la langue qui pour l'essentiel est la même [...] et l'intérêt que le public d'aujourd'hui peut leur porter ». Ce parti pris, difficile à justifier scientifiquement car transculturel et transhistorique, est celui d'une entreprise de patrimonialisation identitaire, cette démarche étant souvent guidée à la fois par une volonté distinctive (ici la langue et le territoire vellaves) et par un ancrage dans le passé le plus lointain, la mémoire étant l'une des notions fondatrices de l'identité. Ce choix est néanmoins respectable, d'autant que l'auteur le pose comme éminemment subjectif. Puisque nous sommes ici dans une stratégie patrimoniale et que la notion de patrimoine « ne peut être passive » et qu'elle signifie « aménager, repeupler, animer... » (Chastel 1997 : 1459), il en est proposé ici une version active et contemporaine censée s'inscrire dans une continuité quasi généalogique (volonté de réactualisation et dynamisation de la mémoire) : on trouvera dans cette anthologie des « chansons d'auteurs » contemporaines, à commencer par celles de Didier Perre.

Reste que toutes ces composantes si différentes, se côtoyant au sein d'un même ouvrage, en compliquent quelque peu la vision : comment faire apparaître ces chansons les unes à côté des autres, mettre en exergue à la fois leur différence et leur supposée homogénéité ? Au final, Didier Perre préfère y renoncer – choix judicieux – et les publier les unes à la suite des autres par ordre alphabétique. Mais alors pourquoi tente-t-il – démarche impossible – d'en proposer une définition et un début de taxinomie ? Sa longue préface, outre de nombreuses et précieuses indications historiques, linguistiques (que l'on doit à Hervé Quesnel), documentaires, précise sa méthodologie et, en particulier, son approche théorique des notions de chanson traditionnelle, populaire, d'auteur, etc. C'est peut-être le point le plus délicat et le moins maîtrisé de l'ouvrage car l'auteur introduit ces notions en les opposant de façon globale. Selon lui, « tradition » renvoie à un corpus de chansons « chantées de tout temps sur une région donnée », émanant de la « société paysanne ». Cette notion est donc aussi « ethnique ». Elle renvoie à une transmission de type oral et s'oppose à tout corpus exogène et contemporain. Somme toute, la vision de Didier Perre est ici très « folklorisante » au sens historique : la plupart des collecteurs romantiques n'ont en effet pas postulé autre chose à travers une prétendue endogénéité territoriale (ethnique ?), sociale et culturelle (l'autarcie de la ruralité paysanne est alors présentée comme un creuset de création spontanée et anonyme), une oralité et une immémorialité partout posée comme éléments constitutifs de cette chanson folklorique « de nos aïeux, de nos pères... ».

A l'opposé, toujours selon Didier Perre, se situe la chanson « populaire » dont le concept est bâti sur l'opposition entre cultures dominante et dominée, musiques écrite savante et populaire orale, cette production chantée étant de surcroît collective et anonyme. L'auteur préfère cette seconde notion de « populaire » dans ces diverses acceptions, même s'il reconnaît qu'elle ne renvoie pas à la

culture du plus grand nombre ni, aujourd'hui, à une société uniquement paysanne. Le problème est que cette dualité traditionnel/populaire est fortement réductrice et de toute façon inopérante. Depuis de nombreuses années maintenant, des anthropologues ont relativisé la dualité écrit/oral, y compris dans les sociétés paysannes européennes (*cf.* par exemple les travaux de Jack Goody), ont évité de la superposer à savant/populaire (dans le domaine historique, voir les écrits de Roger Chartier), ont totalement intégré l'écrit comme objet de recherche ethnologique (voir, entre autres, les travaux de Daniel Fabre), ont tenté de démêler la complexité des notions de tradition ou de populaire (*cf.*, par exemple, Lenclud). On ne peut plus aujourd'hui considérer le populaire ou le traditionnel d'une façon si caricaturale dont l'un des effets pervers immédiats, pour l'auteur, est de rejeter la catégorie des chansons « d'auteurs » hors du populaire : les chansonniers, dont la production a longtemps été ignorée des folkloristes et n'a vraiment été abordée que ces toutes dernières années, seraient-ils à considérer à part ? Cela reviendrait à enfermer le populaire dans l'anonymat, notion totalement romantique et que plus d'un siècle d'ethnologie et d'ethnomusicologie a permis de relativiser. Tout cela est d'autant plus curieux qu'après avoir présenté cette dichotomie (chansons populaires/chansons d'auteurs), l'auteur nous explique (p. 26) que « les aller-retours ou échanges entre chansons populaires et chansons d'auteurs sont si nombreux que le classement dans l'une de ces deux catégories manquait de pertinence pour nombre de chansons », ce qui lui a imposé de choisir « un ordre de publication [...] tout simplement alphabétique ».

J'ai, par ailleurs, été surpris de l'utilisation que fait Didier Perre des notions de description et de prescription dans la notation musicale. Celles-ci me semblent renvoyer, aussi bien en ethnomusicologie qu'en musique ancienne (notamment médiévale), à l'idée de notation *a posteriori* pour la description et *a priori* pour la prescription. En ce sens, une notation prescriptive serait celle qui aurait établi un code suffisamment opérant pour qu'il puisse servir à reproduire fidèlement le message musical et sonore. L'histoire de la notation occidentale est celle d'une lente évolution de la description à la prescription, c'est-à-dire d'une certaine liberté d'interprétation vers une contrainte de plus en plus grande. A l'inverse, une notation descriptive (dont l'un des premiers rôles est celui d'aide-mémoire), utilisée par certains ethnomusicologues pour noter non seulement le message musical mais aussi le contexte sonore de sa production (cf. les notations musicales d'Estreicher), aurait plutôt pour but de dégager le code à partir de l'étude du message (Arom 1985 : 281) (par exemple, le paradigme de la variabilité). Or ce code, dont les auteurs – musicologues ou ethnomusicologues – soulignent tous l'étroitesse et l'inaptitude à rendre correctement par écrit la dimension multidimensionnelle du sonore, n'a, dans notre cas, absolument rien de prescriptif : au contraire, on ne peut faire autrement que de prévenir le lecteur qu'il est totalement indigent et qu'il ne faut surtout pas le lire dans sa dimension normative. Ainsi, si l'on se sert par commodité de la notation solfégique moderne, on s'empresse immédiatement

d'expliquer qu'elle n'est pas à interpréter telle quelle, qu'elle ne possède aucune dimension prescriptive (ce que fait d'ailleurs ici l'auteur). C'est évidemment la raison pour laquelle est joint ici un témoignage sonore, indispensable pour relativiser la consignation restrictive de la notation écrite. La notation utilisée ici par Didier Perre (celle dont se servent la plupart des anthologistes depuis les romantiques) est à considérer comme une notation descriptive totalement épurée, modélisée à l'extrême, qui non seulement ne peut revendiquer une dimension prescriptive que la notation écrite ne possède pas dans l'absolu, mais ne peut même pas s'appuyer sur des systèmes spécifiques de notation stylistique – descriptifs – qui pourraient, eux, revêtir à terme une dimension prescriptive.

Ailleurs (p. 35), l'auteur propose une définition générale des modes comme étant « un ordre de succession défini de tons et demi-tons au sein d'une octave ascendante ». Pourquoi introduire ici le tempérament égal dans cette définition qui se veut universelle, alors que nous sommes *a priori* dans le domaine du tempérament inégal, perceptible dans les musiques traditionnelles aussi bien instrumentales que vocales, ce que l'auteur reconnaît d'ailleurs très justement à la page suivante. D'une façon générale, dès lors qu'il aborde des notions théoriques ou historiques, on constate que ses sources bibliographiques sont souvent anciennes et en partie périmées. Outre les incohérences de définitions soulevées plus haut, le traitement documentaire des troubadours est patent : il existe, en effet, une bibliographie récente qui a pris en compte les avancées considérables de ces dernières années sur les littératures et musiques médiévales, appréhendées aussi pour ces dernières dans une approche transversale avec l'ethnomusicologie.

De l'ouvrage écrit, je retiendrai cependant la rigueur, l'honnêteté, la prudence et l'humilité, l'érudition de l'auteur (je devrai dire des auteurs). Toutes les chansons sont parfaitement documentées et présentées ; en outre, lorsque l'auteur s'est appliqué à en proposer des versions reconstituées puisant çà et là dans des collectes ou dans des sources écrites, il nous livre avec précision les sources de ces divers ingrédients.

Cet ouvrage est le fruit d'un long travail passionné et exigeant. Il s'agit d'une véritable somme, atypique et originale, d'une résurgence inattendue du genre anthologique, avec la rigueur en plus, et aussi d'un témoignage sonore exceptionnel. Car le disque qui accompagne le livre est, lui aussi, très intéressant : 21 chansons interprétées presque toutes *a cappella*, en occitan ou en français. Au-delà du large répertoire, des styles, des couleurs vocales, on y entend une culture encore vivante quoiqu'en panne de transmission. Document certes – et à ce titre cette publication est absolument essentielle –, mais aussi outil de tout premier plan d'une volonté, sinon de perpétuation, du moins de prise de conscience à la fois de la spécificité et de l'universalité de ces pratiques vocales, dont la seule connaissance et la seule acceptation sont aujourd'hui déjà gages de différenciation.

Luc Charles-Dominique

Références

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyryhtmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie.* 2 vol. Paris : Selaf.

CHASTEL André,
1997 « La notion de patrimoine », *Les lieux de mémoire. La Nation* (Pierre Nora éd.), Paris : Gallimard, Quarto, tome 1 : 1433-1469.

MARIE Cécile
1975 *Anthologie de la chanson occitane. Chansons populaires de langue d'Oc.* Paris : Maisonneuve et Larose.

ROYER Jean-Yves et Renat SETTE
2001 *Tradition orale en Haute-Provence. Chansons, Cruis, Mane, Cantar, Alpes de Lumière.* Disque de collectage présenté par un livre de 120 pages sans musiques notées.

Pierre BEC : *Les instruments de musique d'origine arabe. Sens et histoire de leurs désignations.*

Toulouse / Montpellier : Conservatoire occitan (Centre des Musiques et Danses Traditionnelles en Midi-Pyrénées) / Musique & Danse en Languedoc-Roussillon (Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses traditionnelles), 2004. Collection Isatis, cahiers d'ethnomusicologie régionale. 83 pages. Illustrations couleur réunies et commentées par Christian Rault.

Pierre Bec, spécialiste en linguistique romane et ancien professeur à l'Université de Poitiers, signe ici un troisième volume de philologie organologique, une discipline qui s'intéresse à l'étymologie et à la diffusion des termes désignant les instruments de musique à travers la lexicologie (étude des désignations) et la littérature (repérage des occurrences et emplois de ces dernières dans les textes).

Après s'être intéressé aux vièles et aux rebecs du Moyen Age (1992) puis aux cornemuses dans leur usage populaire et savant (1996), l'auteur se consacre aux instruments européens de provenance arabe ou dont les noms ont été véhiculés par la langue arabe en Europe depuis la péninsule ibérique entre le VIII[e] et le XV[e] siècles. Comme on le sait, la société arabe d'al-Andalus a fortement influencé les populations du Sud de l'Europe, notamment sur le plan linguistique, ce qui a entraîné un enrichissement considérable de leurs langues qui émergeaient à peine du proto-roman. L'espagnol officiel comprend aujourd'hui encore quelque quatre mille mots d'origine arabe. Et bien sûr – c'est l'objet de ce livre –, les instruments de musique n'ont pas échappé à la règle, même si certaines dénominations sont tombées en désuétude ou restent seulement vivantes aujourd'hui dans quelques parlers populaires d'Espagne et du Portugal.

Pour commencer, Pierre Bec retrace le contexte historique de l'expansion arabe, depuis l'occupation de l'Espagne en 716 jusqu'à la prise de Grenade par

Références

AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyryhtmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie.* 2 vol. Paris : Selaf.

CHASTEL André,
1997 « La notion de patrimoine », *Les lieux de mémoire. La Nation* (Pierre Nora éd.), Paris : Gallimard, Quarto, tome 1 : 1433-1469.

MARIE Cécile
1975 *Anthologie de la chanson occitane. Chansons populaires de langue d'Oc.* Paris : Maisonneuve et Larose.

ROYER Jean-Yves et Renat SETTE
2001 *Tradition orale en Haute-Provence. Chansons, Cruis, Mane, Cantar, Alpes de Lumière.* Disque de collectage présenté par un livre de 120 pages sans musiques notées.

Pierre BEC : *Les instruments de musique d'origine arabe. Sens et histoire de leurs désignations.*

Toulouse / Montpellier : Conservatoire occitan (Centre des Musiques et Danses Traditionnelles en Midi-Pyrénées) / Musique & Danse en Languedoc-Roussillon (Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses traditionnelles), 2004. Collection Isatis, cahiers d'ethnomusicologie régionale. 83 pages. Illustrations couleur réunies et commentées par Christian Rault.

Pierre Bec, spécialiste en linguistique romane et ancien professeur à l'Université de Poitiers, signe ici un troisième volume de philologie organologique, une discipline qui s'intéresse à l'étymologie et à la diffusion des termes désignant les instruments de musique à travers la lexicologie (étude des désignations) et la littérature (repérage des occurrences et emplois de ces dernières dans les textes).

Après s'être intéressé aux vièles et aux rebecs du Moyen Age (1992) puis aux cornemuses dans leur usage populaire et savant (1996), l'auteur se consacre aux instruments européens de provenance arabe ou dont les noms ont été véhiculés par la langue arabe en Europe depuis la péninsule ibérique entre le VIII[e] et le XV[e] siècles. Comme on le sait, la société arabe d'al-Andalus a fortement influencé les populations du Sud de l'Europe, notamment sur le plan linguistique, ce qui a entraîné un enrichissement considérable de leurs langues qui émergeaient à peine du proto-roman. L'espagnol officiel comprend aujourd'hui encore quelque quatre mille mots d'origine arabe. Et bien sûr – c'est l'objet de ce livre –, les instruments de musique n'ont pas échappé à la règle, même si certaines dénominations sont tombées en désuétude ou restent seulement vivantes aujourd'hui dans quelques parlers populaires d'Espagne et du Portugal.

Pour commencer, Pierre Bec retrace le contexte historique de l'expansion arabe, depuis l'occupation de l'Espagne en 716 jusqu'à la prise de Grenade par

les Chrétiens en 1492. Cette introduction rappelle ainsi combien l'Islam, s'il reste perçu comme un rival redoutable, agit comme stimulant et comme élément civilisateur. Le métissage culturel et humain a été fondamental puisque la Péninsule ibérique devint à cette époque un creuset où se côtoyèrent tant de communautés, de langues et de religions différentes : musulmans, chrétiens, mozarabes, berbères, juifs, sans compter les esclaves venus de tous les pays alentours.

L'auteur donne ensuite quelques principes linguistiques qui apportent au lecteur les éléments de compréhension indispensables pour la suite, celui-ci n'ayant pas forcément connaissance de la langue d'origine (l'arabe) ni de celles d'arrivée (les parlers romans d'Espagne). Ces connaissances permettent en effet de déterminer le lieu de départ de l'emprunt, son point d'arrivée, la localisation dans le temps de ses phases évolutives lors de son passage d'une langue à l'autre et enfin, les procédés d'adaptations phonétique et phonologique de la langue réceptrice. C'est grâce à l'étude des sources écrites (glossaires, listes de vocabulaires, traductions, littérature…) et de leur évolution au cours des siècles que l'on peut déceler les arabismes passés dans les langues romanes. Cela dit, leur pénétration reste délicate à étudier en raison des difficultés inhérentes à la complexité historique et de la disparition d'un grand nombre de documents tant romans qu'arabes (l'Inquisition détruira beaucoup d'ouvrages et de documents dans cette langue).

La deuxième partie du livre (p. 33) nous permet d'entrer dans le vif du sujet : l'étude philologique détaillée et richement référencée d'une douzaine de désignations d'origine arabe ou véhiculées par l'arabe, dont certaines se sont étendues à l'Europe entière (telle celle de « luth »), tandis que d'autres se sont limitées à l'ancien territoire d'al-Andalus. Chaque instrument, classé par ordre alphabétique d'après l'étymon arabe et non par famille organologique, fait l'objet d'un chapitre, soit de I à XII : *al-bûq* (hautbois, traduit en latin par *bucina* – d'où l'erreur de le rapprocher ensuite de « bouche » –, et passé au castillan sous la forme *alboga*), *al-duff* (tambour sur cadre répandu dans les pays arabes dès la période pré-islamique), *an-nafîr* (trompe, venant de l'arabe *nafîr* : « signal d'attaque », d'après la racine N-F-R, « se lancer » contre quelqu'un), *naqqâra* (timbales, de l'arabe dialectal *naqr*, « petit tambour »), *pande(î)ro* (tambour sur cadre, connu aujourd'hui sous le terme *bandîr* qui viendrait du latin tardif *pandoriu*, emprunt étonnant car l'arabe possédait déjà le terme *duff*), *qanûn* (« cithare », venant très vraisemblablement du grec *kanon*), *qîtâra* (luth qui apparaît dès le IX^e^ siècle dans la littérature arabe pour désigner un instrument byzantin apparenté à la lyre), *rabâb* (vièle, probablement d'origine persane), *ash-shabbâba* (flûte, dont le nom arabe n'a pas eu de continuateur roman sauf en Andalousie – anc. espagnol *axabeba*, ou en catalan, *xabeba*), *tabl* (grosse caisse qui serait le descendant direct de l'hispano-arabe *tabl*), *al-'ud* (le luth, dont l'étymologie arabe est indiscutable, venant de « bois, bâton ») et enfin, *gaita* (hautbois et/ou cornemuse), dont l'étymologie reste obscure : on ne sait toujours pas s'il s'agit d'un arabisme puisque ce terme, attesté dans l'espace arabophone, ne se retrouve qu'en espagnol dans l'ensemble des langues romanes, mais qu'il est

présent également dans l'ensemble balkano-méditerranéen d'où les doutes possibles quant à son origine.

La troisième partie, enfin, se veut une sorte de résumé, puisqu'elle se présente sous la forme (tellement utile) de deux tableaux synoptiques. L'un classe les termes par types étymologiques, l'autre d'après les langues. Ces tableaux permettent une relecture synthétique, ou une lecture essentielle pour un lecteur pressé qui souhaiterait s'en tenir à ces seules pages. Cette partie permet aussi à l'auteur de reprendre les éléments conclusifs qui se dégagent des pages précédentes, à savoir que quatre désignations sont restées dans l'espace arabo-andalou (*albogue*, *adufe*, *pande(i)ro* et *(a)xabeba)*; ou que le nombre d'arabismes diminue logiquement du Sud vers le Nord, et que conséquemment, les désignations romanes sont plus tardives (XIII^{e}-XIV^{e} s.), suivies par les désignations germaniques (XIV^{e}-XV^{e} s.) où elles sont passées par le français (ex. néerl. *ghitteernen*/anc. fr. *guiterne*).

L'ouvrage se termine sur une bibliographie d'une soixantaine de titres, couvrant le champ pluridisciplinaire ici abordé (même si les ouvrages linguistiques dominent), et par un index. Les illustrations, provenant pour la plupart de sources historiques, permettent, au delà du plaisir esthétique, une meilleure compréhension et une clarification du propos. Elles sont légendées par Christian Rault, bien connu des archéologues et des organologues pour ses recherches sur la reconstitution d'instruments médiévaux.

Pour toutes ces raisons – intérêt du contexte historique et linguistique, références, citations littéraires (dont on apprécie qu'elles soient systématiquement traduites), illustrations, rigueur et clarté –, cette troisième publication de Pierre Bec paraît essentielle à tout organologue et à tout spécialiste de musique arabe et/ou médiévale.

MARIE-BARBARA LE GONIDEC

Laurent AUBERT: *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud).*

Lausanne: Editions Payot Lausanne. Collection Anthropologie – Terrains.
495 pages, 32 planches couleurs.

Longtemps délaissées du champ des études académiques en langue française, les recherches sur les traditions musicales populaires du sous-continent indien n'ont aujourd'hui de cesse que de s'accroître. Plusieurs thèses et travaux en cours laissent présager d'un véritable renouveau dans ces domaines, et l'on ne peut que s'en réjouir. Dans ce registre, l'ouvrage de Laurent Aubert propose ici une étude comparative des rituels du Kerala (Inde du Sud). Inspiré autant par l'expérience personnelle de l'auteur que par des soucis de rigueur scientifique, ce livre se focalise sur les sources rituelles de l'art. Dès les premières lignes, il manifeste

présent également dans l'ensemble balkano-méditerranéen d'où les doutes possibles quant à son origine.

La troisième partie, enfin, se veut une sorte de résumé, puisqu'elle se présente sous la forme (tellement utile) de deux tableaux synoptiques. L'un classe les termes par types étymologiques, l'autre d'après les langues. Ces tableaux permettent une relecture synthétique, ou une lecture essentielle pour un lecteur pressé qui souhaiterait s'en tenir à ces seules pages. Cette partie permet aussi à l'auteur de reprendre les éléments conclusifs qui se dégagent des pages précédentes, à savoir que quatre désignations sont restées dans l'espace arabo-andalou (*albogue*, *adufe*, *pande(i)ro* et *(a)xabeba)*; ou que le nombre d'arabismes diminue logiquement du Sud vers le Nord, et que conséquemment, les désignations romanes sont plus tardives (XIII^{e}-XIV^{e} s.), suivies par les désignations germaniques (XIV^{e}-XV^{e} s.) où elles sont passées par le français (ex. néerl. *ghitteernen*/anc. fr. *guiterne*).

L'ouvrage se termine sur une bibliographie d'une soixantaine de titres, couvrant le champ pluridisciplinaire ici abordé (même si les ouvrages linguistiques dominent), et par un index. Les illustrations, provenant pour la plupart de sources historiques, permettent, au delà du plaisir esthétique, une meilleure compréhension et une clarification du propos. Elles sont légendées par Christian Rault, bien connu des archéologues et des organologues pour ses recherches sur la reconstitution d'instruments médiévaux.

Pour toutes ces raisons – intérêt du contexte historique et linguistique, références, citations littéraires (dont on apprécie qu'elles soient systématiquement traduites), illustrations, rigueur et clarté –, cette troisième publication de Pierre Bec paraît essentielle à tout organologue et à tout spécialiste de musique arabe et/ou médiévale.

MARIE-BARBARA LE GONIDEC

Laurent AUBERT: *Les Feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud).*

Lausanne: Editions Payot Lausanne. Collection Anthropologie – Terrains.
495 pages, 32 planches couleurs.

Longtemps délaissées du champ des études académiques en langue française, les recherches sur les traditions musicales populaires du sous-continent indien n'ont aujourd'hui de cesse que de s'accroître. Plusieurs thèses et travaux en cours laissent présager d'un véritable renouveau dans ces domaines, et l'on ne peut que s'en réjouir. Dans ce registre, l'ouvrage de Laurent Aubert propose ici une étude comparative des rituels du Kerala (Inde du Sud). Inspiré autant par l'expérience personnelle de l'auteur que par des soucis de rigueur scientifique, ce livre se focalise sur les sources rituelles de l'art. Dès les premières lignes, il manifeste

l'interdisciplinarité de la démarche. Bien plus qu'une étude solitaire, l'ouvrage apparaît en effet d'emblée comme le fruit d'une recherche collective réunissant une solide équipe : le spécialiste local Ravi Gopalan Nair, le sanscritiste Dominique Wohlschlag et le photographe Johnathan Watts. Envisagé tant sous l'angle d'une recherche scientifique que sous celui d'une véritable production multimédia, cette étude de longue haleine a par ailleurs donné lieu à d'autres publications (DVD, CD audio, livre de photographies) ainsi qu'à une exposition au Musée d'ethnographie de Genève (*Les feux de la Déesse. Mythes et rituels du Kerala*) et une tournée de spectacles en Europe et aux Etats-Unis.

L'ouvrage, dont on rappellera les grandes lignes, se distribue en quatre parties. En toute logique, la première (pp. 23-65), retrace les arcanes de la société du Kerala, ses migrations et colonisations successives et dresse un tableau vivant du Kerala moderne. Elle traite ensuite de la question de l'institution des castes. Une note bien sentie sur l'Ārya-Samāj, mouvement fondamentaliste moderne, complète utilement ce tableau du corps social. Suit une introduction substantielle aux valeurs traditionnelles et à la vision du monde dans cette société. Celle-ci nous fait saisir combien, comme le soulignait l'indianiste A.K. Coomaraswamy, « art et religion sont deux noms d'une seule et même expérience, une intuition de la réalité et de l'identité ». Considérant les typologies religieuses en présence, l'auteur initie alors progressivement son lecteur au culte de la Déesse et à la voie qui y mène, le tantrisme.

Entrant dans le vif du sujet, la deuxième partie de l'ouvrage (pp. 69-152) traite en profondeur de deux grands rituels, le Mutiyēttu et le Patayani, tous deux centrés sur la Geste de la vertueuse Bhadrakāli, forme apaisée de la grande déesse Kali, Maîtresse du temps transcendant. Le premier, sorte de drame sacré, apanage des musiciens et serviteurs de temples Mārār et Kuruppu, se subdivise en sept scènes qui sont ici minutieusement décrites. Le second, qui s'insère selon l'auteur à la suite du Mutiyēttu dans la chronologie mythique des grands rituels du Kerala, est avant tout constitué d'offrandes de sons musicaux, de chants et de danses. Selon K. R. Kumar, spécialiste de ce répertoire, le Patayani s'inscrit dans le tréfonds des populations originelles (*ādivāsi*) et manifeste des archaïsmes qui sous-entendent une origine antérieure au Teyyam du Malabar. On retiendra avec l'auteur combien la force de ce rituel, à l'opposé d'autres comme le Teyyam, le Tirayāttam ou le Mutiyēttu, annihile temporairement les barrières de castes. Ce phénomène, loin d'être isolé au seul Kerala, est une constante bien attestée dans d'autres régions de l'Inde. On pense par exemple à la manière dont les bardes de l'Himalaya central abolissent temporairement les clivages socioreligieux lors des cultes de possession dont ils sont les maîtres d'œuvre. Laurent Aubert introduit ensuite son lecteur à la structure du rituel proprement dit. Celle-ci est remarquablement illustrée par une étude de cas, celle du Patayani de Kottangal (district de Pattanamthitta).

Sorte de pause dans le cours de la communication scientifique, le second chapitre de cette partie offre un panorama du sanctuaire de la déesse Bhagavati.

On chemine ainsi aux sons des instruments du *pañca-vādyam* et du *pānti-mēlam* accompagnant la magnificence des processions d'éléphants. Sous le titre « Les ombres des dieux », Laurent Aubert nous convie ensuite à pénétrer dans le monde allégorique du théâtre d'ombres (Tōlpāvakkūttu), Celui-ci est remarquablement illustré par l'étude d'une version locale de la grande épopée du Rāmāyana. La deuxième partie de l'ouvrage se referme sur une synthèse qui nous permet de bien différencier les cultes étudiés tant sous l'angle sociologique que sous celui de leurs structures respectives. Ce chapitre offre par ailleurs une exposition métaphysique remarquable des relations normatives entre mythes et rites. Prolongeant les réflexions de A.K. Coomaraswamy sur la guerre perpétuelle des dieux et des titans (1972 : 19), il synthétise de manière exemplaire l'essence même du théâtre sacré :

> Comme tous les mythes, celui de Bhadrakāli se situe hors du temps et de l'espace ordinaire. Il se passe *in illo tempore*, dans le temps glorieux des origines, c'est-à-dire de toute éternité ; de même, il advient en quelque sorte au centre du monde, en un lieu indifférencié, quelle que soit sa localisation géographique traditionnelle, image à la fois du cosmos et de l'âme humaine. Par rapport au Principe immuable, le mythe représente une première émanation, un premier degré de différentiation. Il est du domaine des Idées, des Essences, dont procède la Manifestation. Universel par nature, le mythe s'adresse cependant à une collectivité donnée. D'une part, il lui fournit une « explication du monde », à travers les symboles qu'il véhicule, et, d'autre part, il lui révèle des modèles de conduite, par le truchement des dieux et des héros qu'il met en scène. Chaque mythe définit ainsi un système de représentation culturellement coloré, lequel s'exprime notamment dans sa projection rituelle (p. 148).

Sous l'intitulé « Présence réelle », la troisième partie de l'ouvrage (pp. 156-287) traite des élus de la Déesse et dresse le portrait d'un personnage essentiel, le *veliccappātu*, le « révélateur de lumière ». Ce chantre, « forme active du divin » selon les mots de Gilles Tarabout, semble naviguer entre chamane et possédé. Laurent Aubert dissipe notre doute, évacuant une fois pour toute la problématique de cette catégorisation limitative. Largement illustré par d'éminents témoignages, ce chapitre met bien en lumière le rôle de cet intercesseur de la collectivité auprès de la Déesse et des ancêtres. Comme il le mentionne (p. 372), « Dans l'économie spirituelle prévalant au Kerala, les rapports que les humains entretiennent avec les dieux apparaissent donc comme des relations d'échange et d'alliance, plutôt que de pure adoration ».

Les chapitres de la dernière partie du livre (pp. 292-370) nous font découvrir le vaste répertoire des communautés en présence. A travers la version locale du grand poème lyrique, le *Gīta-Govinda*, nous prenons connaissance du « chant des marches » (*sōpāna-samgītam*), une catégorie de chants rituels dévolus aux

communautés Mārār et Potuvāl. Sous le titre « Bardes et baladins », le chapitre suivant explore les répertoires de la caste des Mannān, spécialistes du chant *natuni-pāttu* accompagné au luth *nantuni*. Suit une description des différentes sortes de *kalam*, dessins figuratifs ou diagrammes associés à la musique du *nantuni*. Ce voyage initiatique au cœur des traditions rituelles du Kerala s'achève sur un exposé consacré au culte des dieux serpents. Selon l'astrologue et *tantrika* P. Kumar, les serpents sont ici les âmes des ancêtres et les dieux de l'ordre cosmique. Sous la forme d'un carnet de route, l'auteur approfondit l'art rituel des bardes Pulluvan, spécialistes du culte des cobras (*nāgārādhana*) et officiants privilégiés de ces formes d'exorcismes. De manière intéressante, on apprend que les fondements symboliques de l'art des Pulluvan et de leurs épouses, les Pulluvatti, semblent puiser leur terminologie dans la théorie des trois qualités (*guna*) chère à l'école philosophique dualiste du *samkhya*. Une nomenclature des chants de cette communauté complète bien l'étude de leur répertoire. Mentionnons enfin les ressources offertes en annexes. On saluera en particulier le dossier conséquent sur les instruments de musique du Kerala (Annexe IV), dont on regrettera peut-être que celui-ci ne soit pas accompagné de photos ou de schémas.

Ouvrage particulièrement dense, tant par la somme des informations recueillies que par la variété des sujets traités, ce livre mosaïque laisse transparaître plusieurs niveaux de lecture. Au premier, et d'une consultation agréable par les nombreuse prises de paroles accordées aux artisans des rituels eux-mêmes, il rappelle les récits des grands voyageurs éclairés de la fin du XIX^{e} siècle. Examiné de plus près, l'ouvrage, très ciselé, témoigne d'une grande rigueur scientifique. Enfin, nous dévoilant les clés essentielles d'une perception métaphysique sous-jacente à l'économie des rites, et nous immergeant au plus profond du temps du mythe, il prend valeur de manuel initiatique.

Quoique partageant pour l'essentiel les orientations proposées dans ces pages, nous nous permettrons cependant d'émettre quelques réserves, en particulier en ce qui regarde la question du tantrisme. Les références utilisées (p. 55), largement inspirées par les perspectives d'auteurs comme Heinrich Zimmer ou René Guénon, nous semblent aujourd'hui quelque peu dépassées. La définition de Guénon, par exemple, énonçant les caractéristiques des voies tantriques comme plus actives que contemplatives apparaît, à la lumière des études textuelles, mais aussi des recherches anthropologiques, comme limitatrice. Plus loin, l'opposition faite par l'auteur entre le *Vedānta* shankarien et le shaktisme nous paraît inexacte. On rappellera à ce propos que les cultes principaux des monastères de l'ordre de Sankarâchârya sont essentiellement dédiés à la Déesse. Enfin la description qui vise à différencier les voies dites de la main droite (*daksina-mārga*) et de la main gauche (*vāma-mārga*) sur la base d'allégories locales (p. 57, note 9) aurait sans doute nécessité quelques développements. Quoi qu'il en soit, ces petites chicaneries d'orientalisme ne sont que des points de détail et ne doivent pas ternir l'image d'un exposé doctrinal par ailleurs très bien maîtrisé.

Comme l'auteur nous le confie, la thématique développée dans ces pages est particulièrement vaste, trop vaste peut-être. N'étant pas un spécialiste de cette région, il ne nous appartiendra pas d'en juger. Pour notre part, et bien que certains anthropologues ne manqueront sans doute pas de regretter ici ou là quelques insuffisances dans l'exploitation des thèmes abordés, l'objectif qu'il s'était fixé nous semble pleinement atteint. Laurent Aubert nous offre ici un ouvrage de très belle facture, dont il semble superflu d'ajouter qu'il doit faire partie de toute bibliothèque digne de ce nom. Au-delà de sa remarquable enquête, il se pose une fois de plus ici comme un véritable ambassadeur de la transculturalité. Son approche, empreinte d'une véritable intuition métaphysique et d'une solide connaissance du terrain, nous retranscrit avec force et sensibilité la majesté de ces rituels.

FRANCK BERNÈDE

Références

AUBERT Laurent
2004 *Kerala (Inde du Sud): le chant des Pulluvan.* Enregistrements et notes de Laurent Aubert, en collaboration avec Ravi Gopalan Nair. CD Archives internationales de musique populaire (AIMP LXXIII), VDE-Gallo CD-1147, 65'.

AUBERT Laurent, Ravi Gopalan NAIR, Patricia PLATTNER et Johnathan WATTS
2004 *Les dieux ne meurent jamais.* DVD Light Night Production / Musée d'ethnographie de Genève. 52'.

COOMARASWAMY Ananda K.
1972 [1949] *Hindouisme et bouddhisme.* Traduit de l'anglais par René Allard et Pierre Ponsoye. Paris: Gallimard.

WATTS Johnathan
2004 *Kerala: des dieux et des hommes.* Photographies et textes de Johnathan Watts, introduction de Laurent Aubert. 28 x 24 cm, 160 pages, 95 ill. couleur et 37 n/b, 1 carte, relié avec jaquette couleur Milan: 5 Continents Éditions / Genève: Musée d'ethnographie,

Mireille HELFFER: *Musiques du toit du monde. L'univers sonore des populations de culture tibétaine.*

Paris: L'Harmattan, Collection Musique et Musicologie, 2004. 172 pages, illustrations et photographies en noir et blanc, bibliographie, discographie, filmographie, glossaire.

C'est avec un très grand plaisir que nous accueillons la sortie du livre de Mireille Helffer consacré aux musiques populaires et religieuses de l'aire culturelle tibétaine. En 2001, un ouvrage portant le même titre, «*Musiche dal Tetto del mondo*», était déjà sorti en Italie, mais présentait une version plus réduite du texte de Mireille Hellfer et une contribution d'autres auteurs (*cf.* compte-rendu de Giovanni Giuriati, *Cahiers de musiques traditionnelles* 14: 315-318).

Comme l'auteur nous le confie, la thématique développée dans ces pages est particulièrement vaste, trop vaste peut-être. N'étant pas un spécialiste de cette région, il ne nous appartiendra pas d'en juger. Pour notre part, et bien que certains anthropologues ne manqueront sans doute pas de regretter ici ou là quelques insuffisances dans l'exploitation des thèmes abordés, l'objectif qu'il s'était fixé nous semble pleinement atteint. Laurent Aubert nous offre ici un ouvrage de très belle facture, dont il semble superflu d'ajouter qu'il doit faire partie de toute bibliothèque digne de ce nom. Au-delà de sa remarquable enquête, il se pose une fois de plus ici comme un véritable ambassadeur de la transculturalité. Son approche, empreinte d'une véritable intuition métaphysique et d'une solide connaissance du terrain, nous retranscrit avec force et sensibilité la majesté de ces rituels.

FRANCK BERNÈDE

Références

AUBERT Laurent
2004 *Kerala (Inde du Sud): le chant des Pulluvan.* Enregistrements et notes de Laurent Aubert, en collaboration avec Ravi Gopalan Nair. CD Archives internationales de musique populaire (AIMP LXXIII), VDE-Gallo CD-1147, 65'.

AUBERT Laurent, Ravi Gopalan NAIR, Patricia PLATTNER et Johnathan WATTS
2004 *Les dieux ne meurent jamais.* DVD Light Night Production / Musée d'ethnographie de Genève. 52'.

COOMARASWAMY Ananda K.
1972 [1949] *Hindouisme et bouddhisme.* Traduit de l'anglais par René Allard et Pierre Ponsoye. Paris: Gallimard.

WATTS Johnathan
2004 *Kerala: des dieux et des hommes.* Photographies et textes de Johnathan Watts, introduction de Laurent Aubert. 28 x 24 cm, 160 pages, 95 ill. couleur et 37 n/b, 1 carte, relié avec jaquette couleur Milan: 5 Continents Éditions / Genève: Musée d'ethnographie,

Mireille HELFFER: *Musiques du toit du monde. L'univers sonore des populations de culture tibétaine.*

Paris: L'Harmattan, Collection Musique et Musicologie, 2004. 172 pages, illustrations et photographies en noir et blanc, bibliographie, discographie, filmographie, glossaire.

C'est avec un très grand plaisir que nous accueillons la sortie du livre de Mireille Helffer consacré aux musiques populaires et religieuses de l'aire culturelle tibétaine. En 2001, un ouvrage portant le même titre, «*Musiche dal Tetto del mondo*», était déjà sorti en Italie, mais présentait une version plus réduite du texte de Mireille Hellfer et une contribution d'autres auteurs (*cf.* compte-rendu de Giovanni Giuriati, *Cahiers de musiques traditionnelles* 14: 315-318).

Mireille Helffer, l'une des meilleures spécialistes des traditions musicales de l'Himalaya, a à son actif de nombreuses publications sur la musique religieuse et notamment l'unique livre portant sur les instruments, *Mchod-rol, les instruments de la musique tibétaine* (1994). Dans le domaine de la musique populaire, on lui doit une étude de la tradition épique tibétaine, *Les chants dans l'épopée tibétaine de Ge-sar d'après le Livre de la Course de cheval* (1977).

En dehors des travaux de Mireille Helffer, les publications en langue française sur la musique tibétaine restent très succinctes et quasiment inexistantes pour ce qui concerne la musique populaire. De même, au niveau international, c'est la première fois qu'un livre, qui porte à la fois sur les musiques religieuses et populaires, est publié. Ainsi ce travail ne peut être que le bienvenu dans le monde intimiste de la recherche musicale tibétaine. Il est vrai que, pour une part importante de sa musique, le domaine himalayen et surtout tibétain reste encore inexploré et ceci pour différentes raisons. Comme l'explique l'auteur dans l'introduction, la situation politique au Tibet et la difficulté d'accès au terrain pendant de longues années sont en partie les causes d'un nombre réduit de recherches et donc de publications sur le sujet. Ce livre permet enfin de combler cette lacune, en étant à la fois concis, accessible au grand public mais aussi aux connaisseurs, et en rassemblant un grand nombre de données dispersées dans les écrits de différents chercheurs. L'ouvrage ne se veut pas exhaustif, mais présente tout de même un panorama large et relativement complet de la culture musicale tibétaine, vaste et diversifiée, sur un territoire couvrant l'équivalent de sept fois la France.

Après une introduction qui présente l'unité culturelle du Tibet, l'auteur dresse un récapitulatif des différentes sources historiques, littéraires, sonores et iconographiques d'origine indienne, des témoignages occidentaux, jusqu'aux recherches actuelles en exil et au Tibet. Dès lors, une distinction est marquée entre musiques en exil et musiques au Tibet sous domination chinoise, une dichotomie que l'auteur applique tout au long de son ouvrage. Les musiques tibétaines ont évolué de deux façons : en situation d'exil, avec le rôle important que joue le TIPA (Tibetan Institute of Performings Arts[1]) en Inde, et au Tibet avec le poids de l'influence de la domination chinoise, dans les campagnes de collectage, les publications et enregistrements ou encore l'organisation récente de colloques nationaux.

Le livre s'articule ensuite en deux grands volets : l'un portant sur « les musiques populaires (*dmangs-glu*) ou « musiques pratiquées par les laïcs » et l'autre sur « la musique dans les monastères ». Dans le domaine musical populaire, l'auteur sépare judicieusement la musique des gens ordinaires (chapitre 1) et le répertoire des spécialistes (chapitre 2). Chaque section est composée de références de recherches diverses mais aussi des propres analyses de l'auteur accompagnées d'indications bibliographiques et sonores fort utiles.

---

1 Institut tibétain des arts de la scène, fondé en Inde par le Dalaï-lama en 1960.

Dans la première partie, une introduction sur les repères terminologiques montre que les musiques des gens ordinaires, d'ailleurs principalement chantées, sont classables selon les régions. En effet, bien que des constantes soient remarquables dans les caractéristiques formelles et mélodiques, ces chants montrent des diversités régionales importantes à prendre en compte. L'auteur traite ainsi de quelques répertoires pour chaque région, mais non de manière exhaustive : les chants à contenu historique ou politique du Ü-Tsang, les chants d'amour de l'Amdo, une comparaison de deux versions d'un chant du Kham. L'auteur conclut par un exposé des caractéristiques de ces différents chants et par une explication des modes pentatoniques employés.

Le répertoire des spécialistes se réfère tout d'abord aux solistes avec les études des chanteurs-récitants *sgrung-mkhan* de l'épopée de *Ge-sar*, des *'bras-dkar*, mendiants de la période du jour de l'an et des chanteurs itinérants de répertoires essentiellement religieux, les *mani-pa*. Parmi les groupes organisés, l'auteur expose le cas des musiciens *gar-pa* attachés à la cour du Dalaï-lama en comparaison avec les musiciens ladakhis *mon* et *be-da*, les troupes itinérantes de musiciens et acrobates *ral-pa* et enfin les musiciens du théâtre musical *a-lce lha-mo*.

L'auteur passe ensuite à l'étude de son domaine de prédilection, les musiques religieuses jouées dans les monastères (chapitre 3). Après une présentation des modalités de la pratique vocale, mais aussi de la notation des chants, un rappel est donné sur les sources bibliographiques dans les différentes traditions monastiques. Vient ensuite un exposé sur les instruments, répartis selon la classification organologique utilisée par certains auteurs tibétains : instruments « qu'on fait résonner », « qu'on frappe », « dans lesquels on souffle ». Pour chaque instrument, l'origine, la technique de jeu, la fabrication, les représentations iconographiques et symboliques sont présentées. La notation tibétaine, l'une des grandes contributions de Mireille Helffer, est expliquée pour chaque catégorie d'instruments. On note aussi l'encadré qui met en relation les formules des trompes et les divinités qui leur sont liées. De même dans la section suivante, l'offrande de musique, la propitiation des divinités protectrices, la répartition des instruments en fonction des « quatre activités rituelles » (qu'accomplissent les maîtres initiés en vue du bien des êtres) et d'autres études permettent de comprendre les combinaisons instrumentales et leurs rapports avec les différentes parties du rituel. Ce chapitre se conclut par les ballets rituels *'cham*, danses solennelles qui requièrent un grand nombre de moines costumés et masqués et durent plusieurs jours. On connaît en effet aujourd'hui ce répertoire en Occident par ses fréquentes représentations sur scène. Une comparaison est d'ailleurs effectuée entre les deux types de déroulement, sur scène en Occident ou dans les cours des monastères en exil.

Une dernière section (chapitre 4) est consacrée à l'évolution récente des musiques en exil et dans les territoires tibétains sous contrôle chinois. Pour finir, l'auteur évoque les demandes occidentales et ses conséquences sur la production musicale religieuse. Viennent encore s'ajouter une bibliographie, une discographie qui

pallie l'absence d'un CD encarté, une filmographie et un important glossaire consacré aux termes musicaux, aux mots relatifs au bouddhisme et enfin aux noms propres.

Tenter de faire découvrir l'univers sonore des populations de culture tibétaine en un livre de 172 pages amène nécessairement à opérer des choix parmi l'ensemble du vaste répertoire musical dont est dépositaire la culture tibétaine. Le parti a donc été pris de développer certaines traditions musicales au détriment d'autres, certainement tout aussi captivantes. Certains répertoires, à défaut d'être exposés de manière approfondie, mériteraient tout de même d'être évoqués. On peut ainsi déplorer l'absence de référence au principal type de chant populaire de l'Amdo, traité dans l'article non mentionné d'Alex Anton-Luca (2002). Les chants *glu*, chants de nomades (*'brog-glu*) et chants de paysans (*rong-glu*), sont pratiqués lors de multiples circonstances et requièrent une technique vocale dite à chevrotement, spécifique à cette région. De même, le plus important répertoire chanté aujourd'hui n'est pas indiqué. Il se compose des *sgra-snyan dong-len*, chants accompagnés d'un luth (d'une mandoline ou d'une guitare), témoin de la vitalité de la tradition musicale dans cette région du Tibet.

Cela dit, cet ouvrage reste exemplaire dans le domaine de la recherche sur les musiques tibétaines et particulièrement dans celui de la musique populaire où peu d'écrits existent encore à ce jour. Son auteur a ainsi le grand mérite d'avoir récapitulé l'ensemble des connaissances et des recherches sur le sujet.

A bien des égards, ce livre est une source pour les amateurs mais aussi pour les connaisseurs de la culture et de la musique tibétaines. Au niveau international, il se placera sans aucun doute parmi les ouvrages de référence sur les musiques populaires et religieuses tibétaines, dont la richesse et la diversité nous laissent encore beaucoup à découvrir.

SARAH MOUQUOD

Stephen JONES: ***Plucking the Winds. Lives of village musicians in old and new China.***

Chime Studies in East Asian Music, Vol. 2, Leiden, 2004, 426 p. plus CD (55'46").

Dans son ouvrage «Cueillir les vents», formule consacrée en chinois pour signifier «collecter les traditions» ou, en jargon d'ethnologue, «faire du terrain», Stephen Jones nous propose une importante monographie de Gaoluo, un village de la province du Hebei sis à moins de cent kilomètres au sud de Pékin. L'auteur opte pour une construction assez traditionnelle avec une première partie intitulée «Making History» dans laquelle, en près de 160 pages, il nous présente l'histoire du village de 1400 à 1989, année de sa première visite. La division en sept chapitres reprend les dates charnières de la Chine moderne et contemporaine: la période

pallie l'absence d'un CD encarté, une filmographie et un important glossaire consacré aux termes musicaux, aux mots relatifs au bouddhisme et enfin aux noms propres.

Tenter de faire découvrir l'univers sonore des populations de culture tibétaine en un livre de 172 pages amène nécessairement à opérer des choix parmi l'ensemble du vaste répertoire musical dont est dépositaire la culture tibétaine. Le parti a donc été pris de développer certaines traditions musicales au détriment d'autres, certainement tout aussi captivantes. Certains répertoires, à défaut d'être exposés de manière approfondie, mériteraient tout de même d'être évoqués. On peut ainsi déplorer l'absence de référence au principal type de chant populaire de l'Amdo, traité dans l'article non mentionné d'Alex Anton-Luca (2002). Les chants *glu*, chants de nomades (*'brog-glu*) et chants de paysans (*rong-glu*), sont pratiqués lors de multiples circonstances et requièrent une technique vocale dite à chevrotement, spécifique à cette région. De même, le plus important répertoire chanté aujourd'hui n'est pas indiqué. Il se compose des *sgra-snyan dong-len*, chants accompagnés d'un luth (d'une mandoline ou d'une guitare), témoin de la vitalité de la tradition musicale dans cette région du Tibet.

Cela dit, cet ouvrage reste exemplaire dans le domaine de la recherche sur les musiques tibétaines et particulièrement dans celui de la musique populaire où peu d'écrits existent encore à ce jour. Son auteur a ainsi le grand mérite d'avoir récapitulé l'ensemble des connaissances et des recherches sur le sujet.

A bien des égards, ce livre est une source pour les amateurs mais aussi pour les connaisseurs de la culture et de la musique tibétaines. Au niveau international, il se placera sans aucun doute parmi les ouvrages de référence sur les musiques populaires et religieuses tibétaines, dont la richesse et la diversité nous laissent encore beaucoup à découvrir.

SARAH MOUQUOD

Stephen JONES: ***Plucking the Winds. Lives of village musicians in old and new China.***

Chime Studies in East Asian Music, Vol. 2, Leiden, 2004, 426 p. plus CD (55'46").

Dans son ouvrage «Cueillir les vents», formule consacrée en chinois pour signifier «collecter les traditions» ou, en jargon d'ethnologue, «faire du terrain», Stephen Jones nous propose une importante monographie de Gaoluo, un village de la province du Hebei sis à moins de cent kilomètres au sud de Pékin. L'auteur opte pour une construction assez traditionnelle avec une première partie intitulée «Making History» dans laquelle, en près de 160 pages, il nous présente l'histoire du village de 1400 à 1989, année de sa première visite. La division en sept chapitres reprend les dates charnières de la Chine moderne et contemporaine: la période

impériale (1400-1901), l'époque républicaine (1901-1937), les années de guerre civile (1937-1948), la « Libération » (1948-1955), les premières grandes campagnes maoïstes (1955-1964), la Révolution culturelle et la chute de la Bande des Quatre (1965-1976) et enfin les années plus proches (1976-1989). Les 155 pages de la seconde partie, « Living Music », sont consacrées à l'Association musicale du Sud de Gaoluo, à ses musiciens, à ses donateurs, aux débats entre conservateurs et modernistes, à l'immixtion du mode de vie capitaliste et, surtout, à la place et au rôle de Stephen Jones au sein de cette association, donc entre 1989 et 1998. Mais il conclut en disant que « son étude a évolué vers une ethnographie historique qui s'est centrée sur la culture rituelle de Gaoluo » (p. 365). On comprend dès lors pourquoi la musique n'occupe pas une place plus importante dans l'ouvrage.

En fait, ce livre est l'histoire d'une des associations musicales de Gaoluo, village qui aurait été fondé au XV^e^ siècle. C'est l'Association musicale du Sud de Gaoluo, où habitent aujourd'hui quelque deux mille cinq cents personnes, qui est au cœur de l'ouvrage. L'auteur a enquêté auprès d'une centaine de musiciens appartenant à huit générations et à quatre des principaux lignages. Et grâce aux souvenirs d'un historien amateur local, c'est toute l'histoire de l'Association qui est retracée. Concernant le début du XX^e^ siècle, l'histoire de la Chine est narrée à partir de juxtapositions d'histoires de vie de parents de musiciens informateurs de Stephen Jones. Le chapitre suivant, consacré aux années 1948-1955, est très intéressant car il permet quelques mises au point utiles. Stephen Jones rappelle tout d'abord qu'après toutes ces années de chaos, les associations rituelles ou de spectacles se sont réjouies de la « Libération ». En définitive, Stephen Jones en arrive à la conclusion que cette période a connu un réel renouveau rituel en opposition totale avec ce qui s'était passé lors des décennies antérieures marquées par le chaos. Et de s'insurger contre tout ce qui a été écrit par maints commentateurs tant chinois qu'occidentaux (*cf.* notamment les pages 113-115, puis 117-118, même s'il nous semble que ce débat est aujourd'hui un peu vieilli...).

Les années suivantes (1955-1964) vont ternir cet enthousiasme. C'est la collectivisation des terres, suivie par le Grand Bond et la famine. En 1958, le bâtiment « public » de l'Association musicale fut réquisitionné et transformé en un bureau de brigade et en une clinique coopérative. En conséquence, les répétitions musicales de l'Association avaient lieu dans les maisons des musiciens. Cette « privatisation » des répétitions, initiée à la fin des années cinquante, se poursuit jusqu'en 1998 sans que Stephen Jones nous en explique les raisons, se contentant de souligner que « c'était par souci de se soustraire aux cris des enfants » (p. 129)... En 1960, 60 % des rescapés fuient le village du Sud de Gaoluo. Mais, en 1962-1963, une trentaine de jeunes hommes aidés par quelques aînés s'emparent à nouveau de la musique rituelle et du répertoire pour hautbois et orgue à bouche. C'est ce que Stephen Jones appelle la restauration de 1962. En 1964, on dénombre 280 donateurs pour la troupe d'opéra, soit la grande majorité de la population villageoise. Après ce petit intermède, des années plus noires encore vont débuter

(1965-1976). C'est l'explosion de la Révolution culturelle, dont l'analyse politique et celle de ses retombées sur les musiciens et sur la tradition nous semblent un peu naïves (pp. 146-148). Toujours est-il que c'est dès 1963 qu'eurent lieu les dernières funérailles traditionnelles organisées avec la liturgie *ad hoc*, et qu'il faudra attendre jusqu'en 1979 pour entendre à nouveau la liturgie à Gaoluo. En 1964, la troupe doit jouer les fameux opéras modernes, œuvres tant prisées de Mme Mao (Jiang Qing). En 1966, l'Eglise est assaillie et détruite par les deux factions de Gardes rouges qui sévissaient à Gaoluo. Terreur, luttes, chaos, dénonciations et mises à mort sont le lot quotidien des habitants de Gaoluo, comme ce fut aussi celui de toute la population chinoise. Finalement, Stephen Jones conclut en notant dans un premier temps que l'économie chinoise n'a pas connu ses années les plus noires pendant la Révolution culturelle puisqu'au milieu des années 1970, la bicyclette et la radio étaient des objets communs, que la troupe d'opéra a été capable de suivre les courants politiques et qu'enfin, après trois années de silence, certes, les musiciens de Gaoluo reprennent la musique instrumentale traditionnelle pour les funérailles et ce dès 1968. Le dernier chapitre de cette partie historique est centré sur les années 1976-1989, marquées par les réformes économiques de Deng Xiaoping, les privatisations et le commerce privé. A partir de 1980, l'Association reprend les chants anciens qui accompagnent la musique des funérailles, « preuve que la tradition n'a pas été réinventée, mais qu'elle n'a jamais complètement disparu » (p. 173). C'est sur un ton quelque peu sarcastique que Stephen Jones conclut ce chapitre : les réformes de Deng, c'est le début du capitalisme, des entreprises privées, des taxes et impôts d'Etat, des lois sur la limitation des naissances, ce qui signifie alors aussi l'absence de direction, des gens déprimés, des antagonismes sociaux de plus en plus exacerbés, une corruption officielle rampante…

Puis nous arrivons à la seconde partie du livre, consacrée à la musique vivante. Mais il nous faut attendre la page 210 pour que Stephen Jones (en trois pages) nous offre les grandes lignes d'un rituel funéraire, arguant du fait qu'il n'a pas lieu d'être ici détaillé. Une quarantaine de pages plus loin (p. 253), après nous avoir rappelé que ce livre concerne principalement le rôle de l'association rituelle dans la société villageoise et non l'analyse musicale, l'auteur explique cependant que l'Association recouvre trois éléments musicaux principaux : la musique mélodique, la musique des percussions et la liturgie vocale, dont ni les répertoires ni l'instrumentarium n'ont changé, aucune pièce nouvelle n'ayant été ajoutée (p. 254) – même si les anches du hautbois à neuf trous sont aujourd'hui en plastique (p. 255), que les parties non rythmées de la Suite en sept sections sont plus courtes et que le prélude a été simplifié, signes d'un appauvrissement indubitable (p. 259)… Puis l'auteur aborde successivement les partitions et le répertoire (pp. 256-57), l'apprentissage (pp. 261-63), la musique de percussions et sa métrique (pp. 264-67), la liturgie vocale (pp. 267-68). L'avant-dernier chapitre est centré sur « la musique rituelle en action : le Nouvel An ». Contrairement aux pages précédentes, celles-ci fourmillent de renseignements sur des festivités

qui durent plusieurs jours au cours du premier mois du calendrier lunaire et que Stephen Jones non seulement observe, mais auxquelles il participe aussi, puisqu'il joue dans ce qu'il nomme « notre » association en 1995, puis en 1998. Dans ce chapitre, force est de constater que Stephen Jones semble mal à l'aise lorsqu'il évoque religions et croyances. Il nous rapporte par exemple que les musiciens disent que leur association était taoïste tout comme Gaoluo était un village taoïste, et d'en déduire que « nous devons comprendre cela dans le contexte de dilution du terme *dao* signifiant simplement rituel » (p. 283) et de rajouter que tous sont aussi bouddhistes. Enfin, Stephen Jones commence le dernier chapitre en nous signalant qu'il adoptera un style plus personnel... Soit ! Mais alors, on aurait souhaité savoir comment un violoniste professionnel de musique occidentale arrive à combiner son savoir avec sa recherche et son apprentissage d'une tradition musicale éloignée comme l'est la musique rituelle des funérailles de Gaoluo, comment il passe du violon à l'orgue à bouche, aux cymbales et au gong *yunluo*, et surtout comment il peut tirer parti de ce double savoir et de cette double vie sans devenir « schizophrène » (pp. 307, 325).

Dans sa conclusion intitulée *Coda*, Stephen Jones prend un ton plus pessimiste pour nous dire ceci : que l'appauvrissement de la Chine n'a pas été tant de 1966 à 1976 mais de 1956 à 1980 (ce sur quoi s'accorde tout chercheur travaillant en Chine) ; que Gaoluo est devenu un terrain de recherche pour les élèves ethnomusicologues de Pékin formés à l'Institut de recherches musicologiques où travaillent ses deux comparses ; qu'aujourd'hui l'Association leur prépare des concerts *ad hoc ;* et enfin que l'injonction réaffirmée en 2002 pour la crémation des morts risque dans un avenir très proche de mettre un terme aux rituels de funérailles accompagnés de musique avec orgues à bouche et hautbois... Heureusement, les enregistrements formidables de Stephen Jones demeureront.

Après ce compte-rendu, je souhaiterais simplement émettre quelques réticences d'ordre méthodologique et épistémologique.

Dès le « Prélude » (pp. 1-26), Stephen Jones se place délibérément dans la position de « l'ethnologue participant » (p. 1) qui, lors de chacun de ses terrains, n'est jamais seul, mais toujours accompagné de deux acolytes chinois, musicologues, membres de l'Institut de recherches musicologiques de Pékin. Ce sont donc des « cadres ». La réaction ne se fait pas attendre. Dès la première rencontre avec Cai Ran, ce dernier se montre très réservé ; il manifeste même de la suspicion parce qu'il craint que les « cadres » ne s'approprient la musique rituelle de son village (p. 4). Cette équivoque gênante ponctue tout le livre sans que Stephen Jones l'analyse jamais vraiment (pp. 189, 199, 203, 231, 232, 311, 319). Ensuite, comme ethnologue participant et pour, dit-il, faciliter la lecture aux non-sinologues, l'auteur affuble à chaque occurrence du nom de ses informateurs un adjectif qui quelquefois, surtout pendant les campagnes politiques maoïstes, devient tout à fait déplacé : ainsi on a le *formidable* He Qing, le *maestro* Cai An, *l'excentrique* Cai Ran, le *talentueux* Cai Yurun, le *vénérable* Shan Zhihe, *l'érudit* Shan Fuyi, le *doux*

He Yi, *l'humble* Li Shutong, etc. On est en droit de douter que le non-sinologue s'y retrouve plus facilement.

Au terme de la lecture, il est difficile de comprendre à quel public le livre s'adresse. Au sinologue, mais alors pourquoi une partie historique si longue et construite à partir des dires de l'unique historien local amateur et qui, quelquefois, pose des questions restées sans réponse, comme le fait que Gaoluo, situé à moins de cent kilomètres de Pékin, et ses musiciens n'aient pas été plus durement touchés par la Révolution culturelle pendant laquelle il était de « bon ton » d'envoyer les musiciens en « rééducation », par exemple dans des scieries, ou, plus simplement, de leur casser les doigts ? Plus globalement, n'a-t-on pas obligation scientifique de diversifier et de croiser ses sources, surtout concernant un pays comme la Chine où TOUT est écrit ? Au musicologue, mais alors pourquoi si peu de données purement musicologique, d'autant que l'auteur, lui-même musicien et musicologue, nous offre des transcriptions claires et limpides qui font état de ses formidables capacités ? Ou encore par envie, que l'on peut bien comprendre et qu'il « avoue » en s'excusant (p. 343), de livrer une partie de sa vie, ces dix ans passés en des séjours plus ou moins longs à Gaoluo qui, comme on peut bien l'imaginer, l'ont profondément marqué.

Dernier point que ce livre a également le mérite de soulever, mais qui concerne plus l'ensemble de la discipline ethnomusicologique que le seul Stephen Jones, est la tendance au post-modernisme très en vogue dans la littérature des sciences humaines et sociales. Je ne suis pas sûre que Stephen Jones soit un post-moderniste convaincu. Certes il cite N. Barley, en exergue, à plusieurs reprises dans son livre ; mais aucun des défenseurs de ce courant, tels que M. Kilani, S.Borutti, B. Pulman ou J.A. Boon pour n'en citer que quelques-uns, ne figure dans sa bibliographie. Pourtant, Stephen Jones pose une question fondamentale (à la page 344, certes) : pourquoi un musicologue devrait-il chercher à comprendre le changement du *background* social d'un groupe donné en détails ? C'est bien ce qu'écrit Kilani (1994 : 46) : « la double compétence de l'anthropologue (le "j'y étais", "je peux en parler") se traduit par une structure narrative qui articule étroitement le "tableau d'une culture" avec le témoignage du témoin compétent qui le valide. Ainsi le terrain apparaît non seulement comme une "façon de faire", mais aussi comme un "moyen d'écriture" ». En tout état de cause le « moi, je » largement répété dans *Plucking the Winds* dessert à mon sens le livre, et des mentions de collusions de lieux (Londres et Gaoluo) à un moment donné ne peuvent que faire sourire le lecteur.

En conclusion, on peut féliciter Stephen Jones de nous offrir une monographique ethnomusicologique consacrée au monde des Han. Car, autant la musique des Chinois est au cœur de tant d'ouvrages des siècles passés et jusqu'au début du XX^{e} siècle, autant, depuis les débuts de la science ethnomusicologique, ce sont surtout les musiques dites des « minorités nationales » chinoises qui ont été largement étudiées au point que l'on pouvait croire que les Han n'avaient plus de traditions musicales…

Force est aussi de constater que Stephen Jones n'a pas lésiné pour rendre son ouvrage vivant en nous offrant quantité d'outils qui aident le lecteur à mieux comprendre encore, à s'immerger à la fois dans le sujet et dans le village de Gaoluo (un disque remarquable de près d'une heure, des transcriptions musicales, plus d'une centaine de photographies, trois cartes, une chronologie, des schémas de lignages, un glossaire/index avec chinois). A l'évidence, l'auteur aime «son» terrain ; le lecteur, au terme de sa lecture, l'aime aussi.

SABINE TREBINJAC

Référence

KILANI Mondher
1994 *L'invention de l'autre : essais sur le discours anthropologique.* Lausanne : Editions Payot. Collection «Sciences humaines».

Guillermo CARBÓ RONDEROS : *Musique et danse traditionnelles en Colombie : La Tambora.*

Préface de Carmen Bernand. Paris, L'Harmattan, 2003, 365 p., 32 € + CD *Tambora : Baile cantado en Colombia* (séparé). Producciones Tambora YAI Records, Bogotá (Colombia) www.tamboramusic.com.

Issu d'une thèse soutenue à Paris IV-Sorbonne (UFR de Musicologie) en 1998[1], cet ouvrage est consacré à l'étude de la *tambora*, à la fois tambour, musique et danse de Colombie. L'ouvrage est divisé en trois parties : la première est réservée à la musique de tradition orale en Colombie ; la seconde à la *Tambora* proprement dite et la troisième est intitulée «Analyses». L'ouvrage contient également un glossaire de quelques termes musicaux afro-colombiens, ainsi qu'une bibliographie. Un CD avec d'enregistrements de terrain est vendu séparément.

La première partie présente les différentes régions musicales de Colombie et décrit plus particulièrement les genres de la région que l'on appelle en Colombie «*zona atlántica*», «*región caribe*» ou «*costa caribe*» ou «*región costeña*». Musicalement, cette région s'étend assez profondément à l'intérieur des terres jusqu'au cours moyen du Magdalena, là où se pratique la *Tambora*. L'auteur reprend succinctement quelques-uns des genres musicaux pratiqués dans cette zone «*atlántica*», notamment ceux qui utilisent des orchestres. On y trouve les *zafras*, *conjuntos de gaitas*, *conjuntos vallenato*...

1 Guillermo Carbó Ronderos : *La Tambora : musique de tradition orale en Colombie*, Thèse de doctorat, Paris IV - La Sorbonne, 1998, 731 p.

Force est aussi de constater que Stephen Jones n'a pas lésiné pour rendre son ouvrage vivant en nous offrant quantité d'outils qui aident le lecteur à mieux comprendre encore, à s'immerger à la fois dans le sujet et dans le village de Gaoluo (un disque remarquable de près d'une heure, des transcriptions musicales, plus d'une centaine de photographies, trois cartes, une chronologie, des schémas de lignages, un glossaire/index avec chinois). A l'évidence, l'auteur aime «son» terrain ; le lecteur, au terme de sa lecture, l'aime aussi.

SABINE TREBINJAC

Référence

KILANI Mondher
1994 *L'invention de l'autre : essais sur le discours anthropologique.* Lausanne : Editions Payot. Collection «Sciences humaines».

Guillermo CARBÓ RONDEROS : *Musique et danse traditionnelles en Colombie : La Tambora.*

Préface de Carmen Bernand. Paris, L'Harmattan, 2003, 365 p., 32 € + CD *Tambora : Baile cantado en Colombia* (séparé). Producciones Tambora YAI Records, Bogotá (Colombia) www.tamboramusic.com.

Issu d'une thèse soutenue à Paris IV-Sorbonne (UFR de Musicologie) en 1998[1], cet ouvrage est consacré à l'étude de la *tambora*, à la fois tambour, musique et danse de Colombie. L'ouvrage est divisé en trois parties : la première est réservée à la musique de tradition orale en Colombie ; la seconde à la *Tambora* proprement dite et la troisième est intitulée «Analyses». L'ouvrage contient également un glossaire de quelques termes musicaux afro-colombiens, ainsi qu'une bibliographie. Un CD avec d'enregistrements de terrain est vendu séparément.

La première partie présente les différentes régions musicales de Colombie et décrit plus particulièrement les genres de la région que l'on appelle en Colombie «*zona atlántica*», «*región caribe*» ou «*costa caribe*» ou «*región costeña*». Musicalement, cette région s'étend assez profondément à l'intérieur des terres jusqu'au cours moyen du Magdalena, là où se pratique la *Tambora*. L'auteur reprend succinctement quelques-uns des genres musicaux pratiqués dans cette zone «*atlántica*», notamment ceux qui utilisent des orchestres. On y trouve les *zafras*, *conjuntos de gaitas*, *conjuntos vallenato*...

1 Guillermo Carbó Ronderos : *La Tambora : musique de tradition orale en Colombie*, Thèse de doctorat, Paris IV - La Sorbonne, 1998, 731 p.

Dans la deuxième partie, qui constitue le corps même de l'objet d'étude, Guillermo Carbó nous entraîne dans la région de Mompos, là où se pratique la *Tambora* (que l'on écrit avec une majuscule pour la distinguer de l'instrument *tambora*). La région de Mompos, (ou Mompox), située sur le cours moyen du Magdalena, le grand fleuve qui partage la Colombie en deux, est une zone dépressive de marécages, de bancs de sable instables, de chenaux reliant plusieurs fleuves entre eux. Pour ces raisons, cette zone fut depuis la conquête une terre privilégiée de refuge d'esclaves marrons et de *palenques ;* c'est là que vit « l'homme des rivières », qui a créé ce que certains auteurs colombiens ont appelé une « culture amphibie ». C'est dans cette région autour de San Martín de Loba, aux confins des Départements de Magdalena, de Bolivar et de César que Guillermo Carbó a effectué son étude sur la *Tambora*. Notons qu'aux difficultés naturelles de terrain il faut ajouter la dangerosité liée à l'insécurité permanente de cette région, à cause des luttes acharnées que se livrent entre eux les FARC, les paramilitaires et les troupes gouvernementales, sans parler des réseaux multiples de narcotrafiquants et autres délinquants qui sont particulièrement actifs dans cette région.

Plusieurs séjours dans la région ont permis à l'auteur de focaliser son étude autour de quelques villages dans lesquels la *Tambora* comme expression musicale et chorégraphique est la plus identitaire, ainsi que sur « *Festival de Tambora* » qui a lieu chaque année à Tamalameque, dans le département voisin du César.

A l'instar de nombreux genres musico-chorégraphiques d'Amérique latine, et comme le souligne l'auteur, la *Tambora* est tout à la fois une pratique festive, une musique, une danse, un orchestre, une rythmique combinatoire sur des percussions, liée à l'accompagnement des chants et de la danse, et aussi un des tambours de l'orchestre. En Colombie même, danse, musique, fête et instruments sont la plupart du temps indissociables et l'on trouve la même caractéristique pour des genres comme le *fandango*, la *gaita*, le *chandé*, le *currulao*...

Il semble que dès ses origines, la *Tambora* soit liée à la fête de Noël, qui reste dans cette zone de Colombie une des fêtes les plus célébrées. Bien qu'elle ait perdu une grande partie de ses attributs religieux, la *Tambora* reste encore très ritualisée et liée à la célébration de Noël, même si elle peut se pratiquer aussi durant d'autres périodes de l'année. En effet, selon les villages, la *Tambora* se pratique depuis la fin du mois de novembre, durant tout le mois de décembre, parfois jusqu'à la fête des rois, « *día de los reyes* », le 6 janvier, un des jours de l'année les plus célébrés par nombre de groupes *afro* en Amérique latine (Venezuela, Uruguay, Brésil, Cuba...). La fête elle-même dure souvent plusieurs jours autour de Noël, avec des offrandes aux Saints ou à la Vierge assorties d'une grande consommation d'alcool (*aguardiente*).

Après avoir connu une période de déclin, la *Tambora* est aujourd'hui en pleine renaissance depuis les années quatre-vingt. Dans ces villages, la *noche de la Tambora*, sur la grand-place du village près de l'église, commence avec le tambour *llamador* qui appelle le *cantador* ou la *cantadora* au chant et les autres

participants à la danse. Le groupe est souvent accompagné du *guache* (idiophone de secouement). Mais surtout, l'ensemble comprend les deux tambours : *el currulao*, le tambour conique à une seule membrane (*tambor macho*), et la *tambora* proprement dite, le tambour à deux membranes dont la peau se frappe avec des baguettes (*tambor hembra*).

Si, en Amérique latine, le genre musico-chorégraphique entretient avec le rythme une relation biunivoque, il n'est pas rare que le rythme d'un genre musical se décline en plusieurs variations reconnues par les « musiquants » comme appartenant au même genre musical. Ainsi, il existe dans la musique de *tambora* différents rythmes que Guillermo Carbó appelle « modalités rythmiques d'interprétation » (p.131), lesquels peuvent d'ailleurs changer d'une région à l'autre.

Outre le rythme de *tambora* lui-même, la *Tambora* comprend les rythmes de *guacherna*, *berroche*, *chandé*, *pajarito*, *tuna*, *brincao*, *zambapalo*, *tambora alegre*, *tambora golpeada*, *tambora redoblada*, *malapé* et *son corrido*, que les *tamboreros* appellent les *toques*. A la question que pose l'auteur au *tamborero :* « Quelle est la différence entre une *guacherna* et un *berroche* [...], nous avons obtenu une réponse « rythmique » exprimée par deux *toques* différents » (p. 133).

La troisième partie de l'ouvrage est consacrée à l'analyse organologique et rythmique de la *tambora* à travers un corpus mélodique de plusieurs dizaines de chants recueillis par Guillermo Carbó et dont la plupart figurent dans le CD. A l'évidence, cette musique est magnifique et originale. Très différente de ses cousines du Venezuela, des Antilles ou d'Equateur. Curieusement il semble que les mélodies soient pour la plupart tonales et récentes. En particulier, on n'y trouve pas la fibre africaine comme elle apparaît dans le pentatonisme des chants *afro* très présent au Venezuela. En revanche les *toques de tambores* des deux tambours *tambora* et *currulao* sont très afro, magnifiques. Le jeu des tambours s'organise de façon complexe et subtile avec la mélodie. Au total, une monographie de bonne qualité, descriptive et analytique, qui rend très bien compte de la connaissance intime que l'auteur a de cette musique.

MICHEL PLISSON

Bulgarie. Musique de tradition pastorale.
Enregistrements et texte : Marie-Barbara Le Gonidec. 1 CD Archives internationales de musique populaire (Musée d'ethnographie de Genève) AIMP LXXIV / VDE-1148, 2004.

L'excellente collection discographique des Archives internationales de musique populaire du Musée d'ethnographie de Genève s'est récemment enrichie d'un album consacré aux « Musiques de tradition pastorale » de Bulgarie, venant compléter ainsi un catalogue européen plus balkanique (Bosnie, Serbie, Grèce, Roumanie) et oriental (Pologne, Russie) qu'occidental. Cette nouvelle publication, c'est à Marie-Barbara Le Gonidec qu'on la doit, une ethnomusicologue et ethno-organologue spécialiste de la Bulgarie, aujourd'hui responsable du Département de la musique et de la parole au Musée National des Arts et Traditions Populaires (Paris).

Ce disque rassemblant des enregistrements réalisés entre 1992 et 1997 est essentiellement consacré aux plaines de Thrace (Sud-est), aux montagnes des Rhodopes (Sud) et au Nord-ouest. Délaissant volontairement les répertoires interprétés par les Tsiganes, musiciens professionnels, et leur large *instrumentarium* (accordéon, clarinette, hautbois *zurna*, grosse caisse *tapan*, fanfares…), cet album présente exclusivement une tradition vocale et instrumentale d'origine pastorale, même si M.-B. Le Gonidec précise que, suite aux profonds bouleversements socio-économiques survenus en Bulgarie depuis une cinquantaine d'années, la musique liée au pastoralisme n'a plus, aujourd'hui, les cadres et les pratiques qui l'avaient maintenue vivante : elle a subi une forte folklorisation, phénomène général dans les pays de l'ancien bloc de l'Est. C'est la raison pour laquelle, aux côtés de quelques rares témoins très âgés et encore représentatifs de traditions musicales rurales, on trouve des professionnels issus de conservatoires et membres d'ensembles folkloriques. Cependant, malgré ce déplacement vers un cadre plus institutionnel, ces musiciens tentent au mieux de respecter la « musique de source », terme donné depuis l'époque communiste aux répertoires traditionnels ruraux, bien qu'il soit assez difficile, à l'écoute de ces jeux instrumentaux souvent vifs, ornementés, bien timbrés, de faire la part des choses entre l'apport strictement pastoral et celui du professionnalisme de musiciens de concerts, de surcroît fortement influencés par l'exubérance tsigane. Il semblerait que la construction d'une identité musicale pastorale bulgare, perçue et posée comme endogène en opposition aux musiques tsiganes d'origine exogène quoique anciennes, ait impliqué un partage de l'*instrumentarium*, les flûtes *duduk* et *kaval* et les cornemuses *trakiïska gaïda* et *kaba gaïda* étant essentiellement l'apanage des bergers qui n'exécutent leur musique que sur ces instruments, exprimant par là une identité rurale autochtone, même si le *kaval* a probablement été importé de Turquie dans des temps assez anciens.

Cet album comporte deux chants *a cappella*, l'un à danser provenant de Biala (Thrace du Nord-Est), l'autre, une complainte pastorale de Smolyan (Rhodopes),

très différents dans leur interprétation dans la mesure où les chanteuses sont séparées d'une génération et que celle des Rhodopes, produit de l'ensemble folklorique local, a poursuivi des études de musique classique et traditionnelle à l'école nationale supérieure de musique de Plovdiv et a même tourné à l'étranger. Le reste du disque est constitué d'airs exclusivement instrumentaux ou de pièces mixtes instrumentales et vocales. Le chant est alors associé à la *kaba gaïda* (c'est le joueur de cornemuse qui chante) ou à la flûte *duduk*. Cette dernière étant plutôt localisée dans le Nord-Ouest (on la trouve aussi sous d'autres noms en Roumanie et en Serbie voisines), elle est présente dans sept des huit plages du disque consacrées à cette région. Ce qui la différencie fondamentalement du *kaval*, outre sa dimension environ deux fois plus petite, c'est qu'elle est droite et organologiquement semblable à la flûte à bec. Le *kaval*, lui, de taille bien plus grande (65 à 90 cm), en trois parties, est une flûte oblique comme il en existe de nombreuses, du sous-continent indien aux pays arabes, en passant par la Perse et la Turquie. Le jeu du *kaval* est donc différent du fait même de l'oblicité de la tenue de l'instrument et de la très grande liberté de positionnement de la bouche et des lèvres du musicien ; mais il diffère aussi par la façon même de poser les doigts sur les trous de jeu, ces derniers étant obturés, à la différence du *duduk*, par la seconde phalange de chaque doigt, ce qui permet d'ornementer d'une façon particulière, d'amener des *glissandi*, etc. Tout comme ces deux flûtes, les cornemuses *trakiïska gaïda* (Thrace) et *kaba gaïda* (Rhodopes) possèdent des différences notables. En effet, au-delà d'une organologie commune (chacune dispose d'un pied et d'un bourdon montés d'une anche battante simple, leur nombre de trous de jeu est identique), la seconde est beaucoup plus grave que la première (*kaba* en turc signifie « majestueux », « gros »), son pied est légèrement coudé à la base alors que la *trakiïska gaïda* possède un pied droit et légèrement conique. Dans les années 1950, c'est la cornemuse de Thrace qui a intégré les orchestres de musique populaire et s'est imposée, au détriment de celle des Rhodopes, au point de devenir l'instrument « national ».

Cette publication est introduite par un livret rédigé par Marie-Barbara Le Gonidec, présentant à la fois le cadre général des musiques pastorales et du système musical de Bulgarie, mais aussi les 17 pièces et leurs interprètes, les flûtes et les cornemuses du disque. A ce sujet, une carte aurait été bienvenue, permettant une meilleure compréhension de l'objet musical et documentaire. De même, pris par la beauté de ces pièces, gagné par les spécificités rythmiques, timbriques, mélodiques, ornementales, modales de ces chants et de ces airs instrumentaux, on éprouve une soudaine frustration devant la relative brièveté de l'ensemble : 48 minutes ! Pourquoi ne pas avoir rajouté d'autres pièces ? On en redemande assurément !

En me replongeant dans mes disques vinyl, j'ai eu l'agréable surprise de constater que deux des musiciens présentés dans cet album avaient été enregistrés dans un disque réalisé et produit par Ethel Raim et Martin Koenig dans

les années 1970 (ce disque n'est pas daté)[1]. Il s'agit de Shtilïan Tihov, joueur de flûte *duduk* et de Stefan Zahmanov, joueur de *kaba gaïda*. Le premier, nous dit M.-B. Le Gonidec, « possède une formation d'autodidacte. [...] C'est un musicien de métier qui a appartenu de nombreuses années à l'ensemble folklorique de la ville de Sliven où il réside. Il a réalisé de nombreux enregistrements en Bulgarie ». La photographie du disque de M.-B. Le Gonidec nous montre un musicien encore assez jeune ; celle du disque vinyl nous le présente comme un jeune homme dans un groupe de quatre musiciens (outre le *duduk*, *gaïda* de Thrace, *gadulka*, *tapan*). Le second, « (âgé de 89 ans lors de l'enregistrement), a exercé le métier de berger, puis a travaillé dans une coopérative. Il était connu dans tout le pays par sa participation à de nombreuses émissions de radio ou de télévision. Il a toujours exercé la musique en amateur et a gagné de nombreuses médailles dans les festivals de musique "populaire" comme celui de Koprichtitsa, un des plus célèbres du pays, créé dans les années 1960 ». Dans un cas comme dans l'autre, le « métier » s'entend, celui de la très grande pratique, des centaines de concerts, de festivals, d'émissions, de la virtuosité et de l'exigence, du système bien rodé des ensembles folkloriques de l'Est. Dans le disque de M.-B. Le Gonidec, le jeu reste précis et vif et demeure incontestablement une référence stylistique. Mais, à écouter l'enregistrement antérieur, on découvre chez ces deux musiciens une formidable vivacité, notamment chez Zahmanov dont la voix est alerte, bien timbrée et bien posée, dans une pièce soliste où il joue et chante en même temps, comme dans le disque de M.-B. Le Gonidec où, là, la voix est fatiguée et rauque, signe cruel d'un homme au soir de sa vie. Cette découverte inattendue est émouvante. Grâce à la mise en perspective de ces deux enregistrements, ce sont deux hommes dont on peut suivre l'évolution du jeu sur plus de deux décennies.

Ce disque est, à n'en pas douter, une publication réussie et d'un haut intérêt, dans laquelle les timbres instrumentaux (fabuleux bourdon grave de la *kaba gaïda !*), les répertoires, les styles me paraissent très représentatifs des aires concernées. Si la discographie de la musique bulgare est sans doute importante (en Bulgarie et dans les pays voisins, mais aussi aux États-Unis), celle qui est accessible facilement à l'auditeur français n'est pas si importante que cela (signalons tout de même le disque « Bulgarie, Chants de Nedelino, Tradition des Rhodopes », Inédit-MCM 2002, W 260108-AD 090). Le disque de M.-B. Le Gonidec est donc doublement utile et vient ainsi prolonger la déjà vieille réédition (1984) en six disques vinyles (VDE-Gallo 30-425 à 430) de la *Collection Universelle de Musique Populaire Enregistrée*, établie de 1951 à 1958 par Constantin Brailoiu à partir d'enregistrements réalisés de 1913 à 1953 et dont le volume III publie trois mélodies bulgares, notamment une version à la flûte *duduk* du « troupeau perdu », thème très fameux qui constitue la première pièce du disque de M.-B. Le Gonidec, interprétée elle aussi au *duduk*.

---

1 A Harvest, a Shepherd, a Bride. Village Music of Bulgaria. Nonesuch Records, Explorer Series H-72034).

Alors que les ravages de la globalisation acculturante connaissent une croissance exponentielle, plus aucune zone n'est vraiment épargnée, pas même cette aire balkanique qui a longtemps fait figure de conservatoire des traditions musicales en regard de leur disparition précoce en Europe occidentale. A ce titre, cet album, comme tous ceux consacrés à cette région, est intéressant à plus d'un égard. Tout en contribuant à éclairer ponctuellement l'évolution du jeu instrumental de deux musiciens sur deux décennies, il s'inscrit dans cette démarche actuelle universelle de sauvegarde d'un répertoire largement pastoral et, à ce titre, aujourd'hui révolu, mais qui a lui-même bénéficié d'une entreprise étatique et politique déjà ancienne de préservation et de perpétuation, dimension évidemment présente dans cet album et dont la frontière formelle avec les «sources» vivantes reste ténue.

LUC CHARLES-DOMINIQUE

⊙

Musiques du Yémen. Des hauts plateaux (Sanaa) aux plaines côtières (Tihāma)

- *Yémen : Musiques du cœur de l'Arabie*, CD Buda Records, 1978302, 2002. Enregistrements : Jean-Christophe Girard, photos et texte : Henri Lecomte.
- *The Yemen Tihama, Trance & Dance music from the Red Sea Coast of Arabia*, CD Topic Records/British Library TSCD920, 2002. Enregistrements et texte : Anderson Bakewell. Photos : Alain Saint-Hilaire.

Avant d'aller plus avant dans l'analyse du contenu du premier disque, il nous a semblé important de dire quelques mots sur le choix du titre[1]. En effet, il peut paraître incongru de désigner le Yémen comme le cœur de l'Arabie, étant donné la position géographique clairement méridionale que le pays occupe au sein de la Péninsule Arabique. Cependant, parler du «cœur de l'Arabie» traduit ici le fait que le Yémen a de tout temps constitué une terre de haute civilisation, essentiellement sédentaire et urbaine (en opposition au nord plus désertique et abritant de nombreuses populations nomades). Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne sa musique : que ce soit les formes modernes de musiques du Golfe, ou les genres plus classiques tels que le *ṣowt* (musique savante urbaine) par exemple, l'influence yéménite y est bien assez évidente pour être saisie. Si les Yéménites sont très conscients de l'influence de leur culture musicale sur les pays voisins, il est surtout intéressant de constater l'existence d'une forte conscience chez les artistes

1 Nous avons résolument choisi d'éclairer et de situer ces disques à la lumière de nos terrains actuels : Samir Mokrani travaille sur la préservation du chant de Sanaa ; Luc Weissenberg sur les milieux du *zār* et la littérature orale à Zabīd.

Alors que les ravages de la globalisation acculturante connaissent une croissance exponentielle, plus aucune zone n'est vraiment épargnée, pas même cette aire balkanique qui a longtemps fait figure de conservatoire des traditions musicales en regard de leur disparition précoce en Europe occidentale. A ce titre, cet album, comme tous ceux consacrés à cette région, est intéressant à plus d'un égard. Tout en contribuant à éclairer ponctuellement l'évolution du jeu instrumental de deux musiciens sur deux décennies, il s'inscrit dans cette démarche actuelle universelle de sauvegarde d'un répertoire largement pastoral et, à ce titre, aujourd'hui révolu, mais qui a lui-même bénéficié d'une entreprise étatique et politique déjà ancienne de préservation et de perpétuation, dimension évidemment présente dans cet album et dont la frontière formelle avec les «sources» vivantes reste ténue.

LUC CHARLES-DOMINIQUE

⊙

Musiques du Yémen. Des hauts plateaux (Sanaa) aux plaines côtières (Tihāma)

- *Yémen : Musiques du cœur de l'Arabie*, CD Buda Records, 1978302, 2002. Enregistrements : Jean-Christophe Girard, photos et texte : Henri Lecomte.
- *The Yemen Tihama, Trance & Dance music from the Red Sea Coast of Arabia*, CD Topic Records/British Library TSCD920, 2002. Enregistrements et texte : Anderson Bakewell. Photos : Alain Saint-Hilaire.

Avant d'aller plus avant dans l'analyse du contenu du premier disque, il nous a semblé important de dire quelques mots sur le choix du titre[1]. En effet, il peut paraître incongru de désigner le Yémen comme le cœur de l'Arabie, étant donné la position géographique clairement méridionale que le pays occupe au sein de la Péninsule Arabique. Cependant, parler du «cœur de l'Arabie» traduit ici le fait que le Yémen a de tout temps constitué une terre de haute civilisation, essentiellement sédentaire et urbaine (en opposition au nord plus désertique et abritant de nombreuses populations nomades). Cela est particulièrement vrai en ce qui concerne sa musique : que ce soit les formes modernes de musiques du Golfe, ou les genres plus classiques tels que le *ṣowt* (musique savante urbaine) par exemple, l'influence yéménite y est bien assez évidente pour être saisie. Si les Yéménites sont très conscients de l'influence de leur culture musicale sur les pays voisins, il est surtout intéressant de constater l'existence d'une forte conscience chez les artistes

1 Nous avons résolument choisi d'éclairer et de situer ces disques à la lumière de nos terrains actuels : Samir Mokrani travaille sur la préservation du chant de Sanaa ; Luc Weissenberg sur les milieux du *zār* et la littérature orale à Zabīd.

du Golfe, de ce qu'ils «doivent» au Yémen. Dans cette perspective, le Yémen est bien à considérer comme le «cœur de l'Arabie».

La plage 1, intitulée «*Aḏān*[2]: premier appel à la prière», met en scène un moment bien connu de quiconque est familier des pays musulmans. Il faut toutefois noter que les voix sont moins mélodieuses et plus «contrôlées» que dans d'autres contrées du monde islamique. Cela s'explique essentiellement par l'appartenance de la majorité des *Ṣan'ānī* à l'école juridique chiite zaydite, qui représente une tendance plutôt austère de l'islam (notamment en ce qui concerne la musique), et qui prône donc une certaine retenue dans l'appel à la prière.

Les plages 2, 3, 4 et 6 nous entraînent dans le raffinement et les subtilités du *ġinā' ṣan'ānī*, le chant de Sanaa. Ce genre musical, savant et urbain, constitue sans doute l'un des plus anciens de la musique yéménite: son existence est en effet attestée par les spécialistes dès le XVIII[e] siècle. La plage 2 est un très bon exemple de suite *qawma*. Malheureusement, une erreur est survenue lors de la publication du livret, puisque l'interprète de la pièce en question n'est pas Ḥasan 'Awnī al-'Ajamī, mais Muḥammad Ḥamūd al-Ḥāriṯī. De plus, ce dernier s'accompagne sur le luth oriental *'ūd*, et non sur le *qanbūs*. Il s'ensuit que le disque ne contient aucun exemple musical de *ṭarab* de Sanaa, ce qui est regrettable. Cette pièce suit le schéma classique de la suite *qawma*, incluant dans l'ordre un *fartaš* (prélude musical), une *das'a* à onze temps, suivie d'une *wasṭā* à 8 temps, et s'achevant sur un *sārī'*, partie la plus rapide également à huit temps. La plage 6 n'est qu'une répétition, plus brève, de l'extrait proposé en plage 2. La plage 3, interprétée par le même chanteur, est un très bon exemple de *ġinā' ṣan'ānī* accompagné uniquement sur le plateau *ṣaḫn*, sans adjonction d'instrument mélodique.

La pièce suivante est interprétée par Ḥasan 'Awnī al-'Ajamī, s'accompagnant sur un luth oriental. Al-'Ajamī est également connu pour être l'un des derniers joueurs de *ṭarab,* dont il est un virtuose reconnu; mais il sait également se servir à merveille du *'ūd*. Contrairement à Muḥammad al-Ḥāriṯī, qui est l'un des chanteurs les plus populaires et les plus connus à Sanaa et au Yémen, Ḥasan al-'Ajamī n'a jamais pratiqué son art au grand jour. Mais il est l'héritier de l'ancienne tradition du chant de Sanaa. En ce qui concerne la plage 4, une *qawma* complète du grand poète du XVI[e] siècle, Muḥammad Šaraf ad-Dīn, on admirera tout particulièrement la richesse mélodique du jeu de luth de Ḥasan al-'Ajamī. Il faut toutefois signaler un petit problème, puisque la traduction du début de la poésie, à l'intérieur du livret, est inexacte. Tel en est le contenu en réalité:

> O toi qui rends jaloux la gazelle et le faon
> Voici mon âme, rends-moi justice et rejoins-moi (traduction Jean Lambert).

---

2 Dans le système de translittération adopté ici, *š* se lit «sh», *ḫ* se lit «kh»; *ḏ* se lit «dh», etc. Certains termes dialectaux sont transcrits tels quels.

Que ce soit sa version du chant de Sanaa, qui se veut directement issue de l'ancienne tradition, ou celle de Muḥammad al-Ḥāriṯī, peut-être moins classique dans sa forme, nous avons là deux exemples de la grande liberté d'interprétation personnelle que permet le genre. La voix d'al-'Ajamī est ainsi puissante et aiguë et relativement nasillarde, celle d'al-Ḥāriṯī s'exprimant dans un registre plus grave et plus sourd. Les phrasés du luth sont également caractéristiques, et chaque musicien développe sa propre aptitude à exploiter les modes et mélodies du *ġinā'*.

Parallèlement à la tradition profane du chant de Sanaa, un art religieux exclusivement vocal a fleuri : il s'agit du *našīd*. Du fait de son caractère sacré, toute utilisation d'instrument autre que la voix humaine – seule création exclusivement divine – y est proscrite. On chante le *našīd* lors de célébrations telles que mariages, circoncisions, décès, beaucoup plus rarement dans le contexte de la séance de *qāt magyal*. La plage 5 nous donne un bon exemple de *mašrab*, forme de *našīd* célébrant l'amour du Prophète sur des thèmes extrêmement variés. La plage 14 est composée d'un autre *mašrab*, dont l'auteur est le très grand Aḥmad Šawqī, surnommé *Amīr aš-Šu'arā'*, « prince des poètes ». La première pièce est interprétée par le grand *naššād ṣan'ānī* Muḥammad Qāsim Zubeida, alors que la seconde a pour chanteur principal un jeune garçon sans doute encore en formation.

La plage 9 présente une facette beaucoup plus orchestrale de la musique yéménite, avec un bel extrait de la chanson de Lahj, célèbre région au nord d'Aden. Quant aux plages 7, 8 et 15, elles proposent trois brefs extraits de musiques du Hadramaout, la grande province de l'est. Le premier est composé de musique populaire chantée, sur un poème de caractère profane ; le deuxième met en scène un joueur de clarinette double *mizmār*, et le dernier nous emmène à Shibam, pour une récitation nocturne du Coran.

Il faut encore signaler quelques petites erreurs dans le commentaire de ce CD. C'est ainsi que la plage 10 présente une pièce jouée à la lyre non pas *simsimiyya*, mais *ṭumbura*, dans le registre du répertoire du *zār* (voir ci-dessous) ; par ailleurs, dans l'index des membranophones en p. 9, il faut lire *marfa'* et non « *marba* », et ce ne sont pas les timbales qui sont frappées avec les mains mais les tambours *maasta* et *marod*[3].

Enfin, l'interruption en plein milieu, de la suite *ṣan'ānī* chantée et jouée par Ḥasan al-'Ajamī sur le *ṭarab*, et qui constitue le seul exemple de cet instrument, aurait pu être évitée. Globalement, le film fournit néanmoins un bon aperçu de la diversité des terroirs musicaux du Yémen, tout en en permettant une bonne contextualisation, pas toujours évidente à se représenter pour le néophyte.

---

3 Signalons l'existence du film *Yémen : Musique du cœur de l'Arabie*, réalisé par Layth Abdulamir et Henri Lecomte (2000, 52'), qui fournit un sympathique complément audiovisuel à ce CD.

Le deuxième CD est une réédition du seul disque exclusivement dédié aux musiques de la Tiḥāma yéménite, basses terres bordant la Mer Rouge. Ces enregistrements réalisés par Anderson Bakewell, avaient paru en 1985 sous le titre un brin moins aguicheur de «*The Afro-Arabian Crossroad: Music of the Tihāma on the Red Sea*» (Lyrichord LLST 7384). Vingt ans plus tard, ils constituent la seule source sonore publiée – à l'exception de quelques pièces éparses enregistrées par Alain Saint-Hilaire en 1973, par la mission Christian Poché en 1975, et par John Levy – donnant à entendre, peu ou prou, l'extraordinaire richesse des répertoires musicaux de la Tihāma.

Evoquons tout d'abord la cohérence thématique des 15 plages du disque, enregistrées en 1982[4]. L'accent est mis principalement sur les musiques de danse, et en particulier sur les ensembles de percussions *muṭabbalīn*, généralement accompagnés d'une flûte *qaṣaba* ou *šubbībe*. Les plages 7, 11-13 et 15 illustrent l'une des grandes occasions de danser: les pèlerinages annuels *ziyāra* aux saints, encore relativement fréquents dans cette région sunnite shaféite. Le jeu rythmique de la grande lyre *ṭumbura* est exemplifié au sud et au nord de la Tihāma – à Zabīd (plage 2 et 6) et dans le Wādi Mawr (plage 10) – ce dernier exemple constituant l'unique enregistrement publié du répertoire de *zār ṭumbura* (un rituel de possession) dans cette région. Enfin, le cas des musiciens professionnels itinérants est particulièrement bien représenté avec le jeu de la lyre *sim-simiyya* à al-Hudayda (plage 4 et 8), de la double clarinette *mizmār* (plage 9) et, plus encore, avec un extrait inespéré de la poésie rythmée de Kaẖtal (plage 14), dont il ne reste aujourd'hui que de très mauvais enregistrements sur cassettes, et qui témoigne de la singulière originalité du répertoire *ĥodāmi*.

Le parti pris de présenter les musiques de danse (et éventuellement de «transe», bien que le terme soit discutable) est loin d'être représentatif du large corpus poético-musical d'une région à la géographie sociale complexe. Ainsi, à l'exception de la plage 14, les différents genres de la poésie dialectale chantée échappent, dans une large mesure, à la portée du présent CD.

Dans les notes du livret, Anderson Backwell fait à juste titre le lien entre le jeu des percussions en Tihāma et le statut «moralement douteux» des *Aĥdām* (ou *Akhdām*), une minorité d'origine prétendument africaine, indissociablement liée au métier de percussionniste, considéré comme une activité «honteuse» (*za'bā'*). Les flûtes et les lyres, par contre, sont également jouées par d'autres catégories sociales, esclaves (*'abīd*) – un statut aujourd'hui disparu – ou hommes de tribu (*'arab*) pour les flûtes, mais à notre connaissance jamais par des femmes.

Les plages 1, 3 et 5 illustrent le jeu polyrythmique des ensembles de percussions et flûte à Zabīd ou dans les environs. Les orchestres sont généralement composés d'une flûte, *qaṣaba* ou *šubbībe* (et non *shabbāba*, p. 9), et de quatre

4 Il semble que les archives complètes de cette mission soient déposées à la British Library.

membranophones : deux *ṭabl* (orthographié *ṭabla* dans le livret), répartis en *wosṭa'* (basse) et *marād'* (dynamique), et deux timbales en terre cuite, le grand *marfa'* (photo p. 2) et le petit *dumdumē*.

On appréciera l'excellente qualité dynamique de ces prises *in situ* dont l'atmosphère fiévreuse est bien retransmise, y compris dans l'effet de contrepoint rythmique produit par les claquements de mains de l'assistance (plage 1). Quant à la plage 6, dont on goûtera particulièrement le jeu tonique de la *qaṣaba* et la répétition de motifs superposés, on doutera cependant de son appellation de *Ħabāši* (p. 13), qui pourrait avoir été rapportée à Bakewell dans le sens du terme péjoratif d' « Ethiopiens » qualifiant les *Akhdām*, ou encore d'une devise commune au répertoire du *zār*, mais qui ne correspond pas à la présente pièce.

Le répertoire du *zār tihāmi* est ici représenté uniquement par des ensembles polyrythmiques, lyre *ṭumbūra* et tambours, ou des soli de *ṭumbūra* (écrite *ṭumbara* dans le livret). Il convient de noter que, à Zabīd (plage 2 et 6) et dans le Sud de la Tihāma en général, le *zār ṭumbura* semble avoir eu dans le passé une place marginale dans la pratique du *zār tihāmi*, et qu'il est aujourd'hui pour ainsi dire inexistant, suite à l'émigration des familles d'adeptes et des grands joueurs de *ṭumbura*.

Ainsi, 'Umar Turaybī (plages 2 et 6 ; c'est bien lui également en plage 12 du CD précédent !) ne pratique plus désormais son jeu que comme un hobby, hors des séances rituelles dont est tiré son répertoire. Les motifs musicaux, inlassablement répétés, soutenus par une rythmique binaire ou ternaire, sont soulignés par de courtes phrases chantées ou même de simples onomatopées (plage 2, nommée *Lambuna* dans le livret, certainement une confusion entre *lēwa* et *ṭumbura*). Cette caractéristique de « distorsion » langagière se retrouve ailleurs dans la poésie chantée en Tihāma, par exemple en plage 8 dans le cas d'un joueur de *simsimyya*, qui reproduit ici une mélodie d'un film indien agrémenté de paroles « façon » hindi !

La plage 10 révèle une autre pièce du répertoire du *zār ṭumbura*, celui du Wādi Māwr, un style qui a essaimé dans tout le nord de la Tihāma jusqu'à Hodaydah. La lyre *ṭumbura* est accompagnée du grand tambour *madiff*, de la timbale *miškal* et du tambourin *saħfa*. La prise est cette fois *in situ*, et le chant répond en écho à la « voix » lancinante de la *ṭumbura*.

Les plages 9, 11-13 et 15 font encore la preuve de l'extrême richesse polyrythmique des danses *šāmī*, pour les quatre premières lors des processions qui ont lieu à l'occasion des pèlerinages annuels des saints en Tihāma. La séquence rythmique *taħdīra* présentée à la plage 15 évoque la préparation, l'échauffement. Elle est assez proche du rythme joué en plage 9 (il faut lire *šaraħ* et non *sharha*), et entraîne des danses acrobatiques ou des danses de force *quwwa*, dont celles du registre *ĥodāmī* pratiqué quasi-exclusivement par les *Akhdām*.

Des trois plages consacrées aux musiciens professionnels itinérants, on retiendra, outre l'emploi de la *simsimiyya* dans le registre libre et improvisé de l'adaptation des chansons populaires ou « folkloriques » (plages 4 et 8), la grande

liberté [d'improvisation et] d'expression dans l'exécution de ces pièces. Quant à la plage 14, elle présente Kaȟtel et Kubba, deux musiciens aveugles aujourd'hui décédés, qui ont produit, accompagnés l'un d'une *qaṣaba* et l'autre d'un bidon percuté, une poésie libre, qui s'exprime dans un style confiné à l'autodérision et à la parodie.

Au final, les quinze plages de ce CD s'avèrent passionnantes à plusieurs titres. D'abord parce qu'elles présentent un matériel inédit, qui dévoile quelque peu la complexité syncrétique et la profusion des particularismes des répertoires rythmiques, mélodiques et vocaux en Tihāma. Le plaisir de découvrir des pièces déjà anciennes est doublé de l'excellence des prises de son, qui restituent bien la dynamique de l'instrumentation et des voix, alors que presque toutes ont été enregistrées *in situ*, au milieu d'une foule ou lors d'un rituel de *zār* privé laissant généralement peu d'opportunité à l'enregistrement. Enfin, les photos d'Alain Saint-Hilaire sont toujours superbes, les choix du *fade out* s'avèrent judicieux, et les notes du livret sont dans l'ensemble fouillées.

Ainsi, si la notion de conservatoire ou de « tradition » est justifiable dans l'appréhension des musiques savantes urbaines, elle n'est pas non plus inutile pour penser ces répertoires moins fixés, plus mouvants peut-être, mais pour le moins sujets à une « érosion » croissante, voire à une disparition à court terme. En effet, la percée de la télévision et de la radio, la transformation de l'idéologie religieuse et les bouleversements économiques et sociaux remettent aujourd'hui en question, avec l'atomisation sociale, la fragile pérennité d'un nombre non négligeable de ces répertoires.

Samir Mokrani et Luc Weissenberg

⊙

Madagascar. Tsapiky, panorama d'une jeune musique de Tuléar, orchestres électriques, accordéons, fanfare, guitares acoustiques…

Enregistrements (2000) et textes de présentation de Julien Mallet ; photographies de Flavie Jeannin. Notice bilingue français / anglais de 35 pages. Textes des paroles en malgache, traduits en français et en anglais. 16 photos n.b. et 2 photos couleurs.
1 CD Arion ARN 64661, 2004.

Tsapiky désigne un genre musical apparu dans la région de Tuléar (sud-ouest de Madagascar) dans les années 1970. Il s'inscrit dans une histoire de contacts et de mélanges musicaux qui, durant la seconde moitié du XX^{e} siècle, ont favorisé l'invention de musiques originales au caractère régional. Des répertoires malgaches comme le *kinetsanetsa* (attribué aux Vezo côtiers) et le *renitra* (attribué aux Masikoro forestiers) ont été mêlés à des apports d'Afrique continentale, notamment sud-africains. C'est sur ce terreau que germe le *tsapiky*, genre nouveau

liberté [d'improvisation et] d'expression dans l'exécution de ces pièces. Quant à la plage 14, elle présente Kaȟtel et Kubba, deux musiciens aveugles aujourd'hui décédés, qui ont produit, accompagnés l'un d'une *qaṣaba* et l'autre d'un bidon percuté, une poésie libre, qui s'exprime dans un style confiné à l'autodérision et à la parodie.

Au final, les quinze plages de ce CD s'avèrent passionnantes à plusieurs titres. D'abord parce qu'elles présentent un matériel inédit, qui dévoile quelque peu la complexité syncrétique et la profusion des particularismes des répertoires rythmiques, mélodiques et vocaux en Tihāma. Le plaisir de découvrir des pièces déjà anciennes est doublé de l'excellence des prises de son, qui restituent bien la dynamique de l'instrumentation et des voix, alors que presque toutes ont été enregistrées *in situ*, au milieu d'une foule ou lors d'un rituel de *zār* privé laissant généralement peu d'opportunité à l'enregistrement. Enfin, les photos d'Alain Saint-Hilaire sont toujours superbes, les choix du *fade out* s'avèrent judicieux, et les notes du livret sont dans l'ensemble fouillées.

Ainsi, si la notion de conservatoire ou de « tradition » est justifiable dans l'appréhension des musiques savantes urbaines, elle n'est pas non plus inutile pour penser ces répertoires moins fixés, plus mouvants peut-être, mais pour le moins sujets à une « érosion » croissante, voire à une disparition à court terme. En effet, la percée de la télévision et de la radio, la transformation de l'idéologie religieuse et les bouleversements économiques et sociaux remettent aujourd'hui en question, avec l'atomisation sociale, la fragile pérennité d'un nombre non négligeable de ces répertoires.

Samir Mokrani et Luc Weissenberg

⊙

Madagascar. Tsapiky, panorama d'une jeune musique de Tuléar, orchestres électriques, accordéons, fanfare, guitares acoustiques…

Enregistrements (2000) et textes de présentation de Julien Mallet ; photographies de Flavie Jeannin. Notice bilingue français / anglais de 35 pages. Textes des paroles en malgache, traduits en français et en anglais. 16 photos n.b. et 2 photos couleurs.
1 CD Arion ARN 64661, 2004.

Tsapiky désigne un genre musical apparu dans la région de Tuléar (sud-ouest de Madagascar) dans les années 1970. Il s'inscrit dans une histoire de contacts et de mélanges musicaux qui, durant la seconde moitié du XX^{e} siècle, ont favorisé l'invention de musiques originales au caractère régional. Des répertoires malgaches comme le *kinetsanetsa* (attribué aux Vezo côtiers) et le *renitra* (attribué aux Masikoro forestiers) ont été mêlés à des apports d'Afrique continentale, notamment sud-africains. C'est sur ce terreau que germe le *tsapiky*, genre nouveau

mais en aucun cas coupé du bouillonnement musical qui semble animer la région lorsque prend fin, en 1972, la première République et que s'ouvre une période alors vécue par beaucoup comme une seconde indépendance. Les inventeurs du *tsapiky* poursuivent les brassages commencés auparavant pour aboutir à un genre qui peut être reçu comme inédit, donc correspondre à des temps nouveaux vécus par une nouvelle génération. Il acquiert, dans la région de Tuléar, une popularité qui en fait le pivot indispensable de toute manifestation importante de la vie sociale. Dans les cérémonies, au cours des funérailles notamment, même joué par des jeunes, il devient la musique de tous ceux qui appartiennent à la modernité éclose dans les années 1970. Dès lors, le *tsapiky* est facteur de relations sociales : constituant le centre des espaces-temps où elles se nouent, il fournit le cadre où elles peuvent se manifester et se renforcer. En outre, au-delà des performances proprement dites, parce que le *tsapiky* se situe dans la continuité de l'histoire musicale du Sud-Ouest – sans rupture ni avec les musiques anciennes ni avec les mélanges plus récents –, parce qu'il s'exprime dans la présence physique mais aussi dans l'enregistrement, parce que les musiciens et les orchestres[1] parcourent – et donc balisent – une étendue qui englobe la ville et la campagne, il circonscrit un espace qui, sans être clos, se trouve au contraire être celui des interactions proches, privilégiées. C'est pour cette raison qu'il a pu devenir l'emblème d'une identité régionale dont la fierté se nourrit de l'inventivité mise en évidence dans la musique mais qui reconnaît également par là-même son caractère intensément métissé.

Le CD que Julien Mallet a tiré des enquêtes conduites en 2000 en vue de sa thèse d'ethnomusicologie présente la diversité de ce genre musical, la variété des situations dans lesquelles il est joué, et montre quelle place y tient la personnalité individuelle des musiciens. Les instruments peuvent être ceux de l'orchestre « moderne » : guitares électriques, basse, batterie, les premières dotées d'une sonorité saturée due à la médiocrité des systèmes d'amplification, mais totalement intégrée dans une conception du son qui privilégie l'« épaisseur » associée à l'intensité ; mais aussi guitares acoustiques ; luths en bois artisanaux *mandaliny* ; cithare sur caisse en bois *marovany* ; accordéons ; cuivres. Même si le *tsapiky* peut être entendu comme musique de divertissement « pur », dans certaines fêtes et en enregistrements, c'est probablement dans les funérailles, alors que les musiciens doivent jouer sans désemparer pendant plusieurs jours et nuits, qu'il se réalise pleinement. La structure répétitive des pièces, leur construction en deux parties principales (*kitariky*, en phrases longues, plus mélodieuses, laissant éventuellement place au chant ; *kilatsake*, progression énergique vers l'intensité maximale) liées au déroulement de la cérémonie indiquent clairement comment la musique œuvre comme un véritable « maître de cérémonie ». C'est

1 Dont Julien Mallet décrit la vie itinérante et difficile dans la notice du CD et aussi dans Mallet 2002b.

pourtant dans les enregistrements plus « intimes », ceux du guitariste Damily ou des orchestres de *mandaliny*, que l'on perçoit le mieux la subtilité du jeu des cordes, l'art de la variation qui se cache derrière la réitération des mêmes formules. L'interprétation du *tsapiky* par la fanfare militaire de Tuléar montre jusqu'où l'adaptation de ce genre peut aller : son alacrité, sa virtuosité permettant l'épanouissement du potentiel polyphonique du genre ne sont pas, étrangement, sans rappeler la *Brotherhood of Breath* du Sud-Africain Chris MacGregor.

Ces enregistrements font donc découvrir une musique clairement identifiée comme un genre particulier, associé à un espace social régional et, en même temps, illustrant un insondable métissage originel qui ne cesse de se prolonger dans une phagocytose avide dirigée vers toute production sonore jugée propre à l'enrichir. De ce point de vue, non contents de faire découvrir une musique réduite jusqu'alors à de médiocres cassettes, ils apportent des éléments supplémentaires à la connaissance des processus de métissage en musique et des significations sociales que celui-ci acquiert. Julien Mallet a choisi de qualifier le *tsapiky* de « jeune musique » : « Catégorie analytique et non taxinomique, *jeune musique* traduit un souci de rendre compte d'un processus qui révèle un état non stabilisé, en mouvement, qui réinvente sans cesse son existence dans de multiples concordances. Le terme évoque une aspiration à la modernité qui se traduit par un refus d'appartenances trop exclusives, accompagné d'invention, de codes et de comportements partagés » (Mallet 2004 : 486). Il les réfère aux « synthèses musicales » dont parle Margaret Kartomi. Pourtant, tout ce qu'il donne à entendre, tout ce qu'il a écrit indique qu'en ce cas « synthèse », « mélange », « métissage » sont insuffisants à rendre compte de la dynamique qui anime le plus fortement ces musiques : la création, ce qui permet l'invention d'une originalité qui ne se peut réduire ni à la synthèse, ni au mélange, mais se manifeste comme intrinsèquement nouvelle, même s'il n'y a pas solution de continuité avec ce qui l'a précédé. Alors, « jeune musique » ? Pourquoi pas si l'on reconnaît qu'un des rôles de la jeunesse est d'engendrer la jeunesse future pour qu'elle vive sa vie, à elle ?

DENIS-CONSTANT MARTIN

Références

MALLET Julien
2002a *Liens sociaux et rapports ville / campagne : le tsapiky, « jeune musique » de Tuléar (Sud-Ouest de Madagascar)*, Nanterre, Université Paris X – Nanterre, UFR de SSA (thèse pour le doctorat en ethnomusicologie). [Résumé in *Cahiers de musiques traditionnelles* 16/2003 : 274-275].
2002b « Histoires de vie, histoire d'une vie, Damily, musicien de *tsapiky*, troubadour des temps modernes », *Cahiers de musiques traditionnelles* 15 : 113-132.
2004 « Ethnomusicologie des "jeunes musique" », *L'Homme* 171-172, juillet-décembre : 477-488.

Ethiopie méridionale. Musique des Maale : Eloges et bénédictions.
Enregistrements et texte : Hugo Ferran ; photographies : Clémentine Bellot et Hugo Ferran.
1 CD Inédit W260120, 2005.

Le disque *Musique des Maale* constitue, après le CD *Polyphonies Ari* paru chez Ocora, le deuxième opus d'une série de disques à paraître consacrée à l'Ethiopie, réalisée dans le cadre du programme international de l'Unesco « *The Traditional Music, Dance and Instruments of Ethiopia : a systematic survey* ». L'ampleur de l'inventaire entrepris par ce programme, dans un pays où sont recensés plus de quatre-vingt groupes ethniques, témoigne de la richesse et de la diversité des musiques éthiopiennes. La musique *maale* se distingue quant à elle par la qualité de ses polyphonies vocales et instrumentales.

Cet album ouvre également la collection « Terrains » produite par Inédit, le label de la Maison des Cultures du Monde. Cette nouvelle collection se consacre exclusivement à la publication d'enregistrements réalisés par des ethnomusicologues pendant leurs missions de terrain. De fait, les enregistrements présentés dans ce CD ont été recueillis par Hugo Ferran au cœur du pays *maale*, dans le sud-ouest éthiopien, lors de plusieurs missions d'investigation effectuées entre 2001 et 2003. Les recherches menées par l'auteur s'inscrivent dans le cadre d'une thèse de doctorat dirigée par Frank Alvarez-Pereyre à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Le disque privilégie la musique des traditionalistes de l'aire centrale du pays *maale*. En effet, malgré un environnement composé de protestants évangélistes, d'orthodoxes monophysites, de musulmans sunnites et de syncrétistes de plus en plus nombreux, les *Maale* ont su conserver leurs structures traditionnelles. Leur société patrilinéaire se divise en trois castes : la caste dominante des agro-pasteurs, celle des forgerons et celle des potières et tanneurs/batteurs, chargés de fabriquer et frapper les tambours funéraires. De langue omotique – branche sud-ometo –, les *Maale* sont environ cinquante mille, sur un territoire de 600 km^2.

La collection « Terrains » veut proposer des enregistrements inédits. Or, la musique *maale* n'avait encore jamais fait l'objet d'une anthologie. C'est bien un panorama de cette musique dans son extrême variété que nous présente Hugo Ferran. Les plages font entendre les différents procédés vocaux mis en œuvre par les *Maale*. Les monodies se déploient par exemple dans l'alternance de solistes se mesurant dans des joutes vocales. La polyphonie, *a cappella* ou accompagnée, prend corps, quant à elle, dans des chants en hétérophonie, en contrepoint, en mouvements parallèles, en canon ou encore en hoquet vocal. En ce qui concerne la musique instrumentale, on découvre la lyre *golo* à cinq cordes, qui sous-tend parfois le chant ; l'orchestre de flûtes *pele* dépourvues de trous de jeu, chaque flûtiste produisant de fait une formule rythmique sur une seule hauteur, au sein d'un contrepoint voco-instrumental complexe ; la flûte *nay malkiti*, réservée aux

jeunes bergers qui font alterner sons instrumentaux et vocaux yodelés; la flûte *shulungo* à quatre trous de jeux, réservée quant à elle aux filles qui surveillent les champs; les trompes, qui saluent l'arrivée du *père* de la région Makana, située au centre du pays *maale;* les tambours funéraires, joués par les batteurs/tanneurs, et les *gaylo*, ces blocs de bois entrechoqués qui accompagnent le chant. Enfin, il faut citer l'étonnante polyphonie sifflée. On constate que la diversité des procédés musicaux mis en œuvre se double d'une diversité des techniques vocales et instrumentales.

Le livret explique que le nom, les paroles et la formation instrumentale et/ou vocale de certaines pièces musicales changent en fonction de la circonstance de jeu. Ainsi, les plages 18 et 22 présentent la même pièce, toutefois dénommée de deux manières différentes, accompagnée d'instruments distincts et proposant des paroles qui ne sont pas les mêmes selon le contexte d'exécution: si la pièce de la plage 18, appelée *Irbo nay koyzi*, utilise des blocs de bois entrechoqués et fait l'éloge de pères lignagers en contexte non funéraire, la pièce 22, nommée *Makanka dorba*, emploie des trompes à l'occasion du deuil d'un géniteur que son fils aîné élève au rang d'ancêtre tout en lui succédant. Ces deux titres ont cependant une thématique commune: l'éloge de personnes prestigieuses. Or, c'est en raison de la communauté de cette thématique que les *Maale* utilisent la même pièce musicale, «habillée» toutefois de différentes façons.

Refléter des pratiques musicales vivantes, soucieuses de créativité et de renouvellement, est un autre objectif de la collection «Terrains». Le disque *Musique des Maale* répond parfaitement à cette attente. La présence de nombreux enfants et adolescents ayant participé à l'élaboration de ce disque montre en effet la vitalité et la continuité des traditions musicales *maale*. Et si, comme l'expose Hugo Ferran, la flûte *shulungo* tendrait à disparaître, la pièce *Haya haya bolado*, venue du pays *gofa*, aurait été nouvellement introduite en pays *maale*. Il s'agit bien là d'un répertoire vivant et lui-même à l'écoute.

Enfin, la collection «Terrains» veut présenter des pratiques musicales parfaitement insérées dans leur contexte social et religieux. Le disque nous propose ainsi des polyphonies accompagnées par le son des pierres à moudre ou des bêches sarclant les champs de maïs. Différentes ambiances sonores sont réunies: les chants exécutés à l'extérieur par un chœur important côtoient l'intimité d'une berceuse chantée par une vieille femme. Mais bien plus, la musique est chez les *Maale* l'occasion d'un échange permanent entre générations sous la forme d'éloges envers les pères et de bénédictions des enfants, ce qui est souligné par le sous-titre du CD. La musique apparaît alors comme un facteur essentiel de cohésion sociale. Pour les *Maale*, tout ce qui se révèle de l'ordre du sonore influe sur le monde, et la parole exerce un pouvoir dans un schéma déterministe. Ainsi, comme l'explique l'auteur, pour prétendre bénéficier d'une production sonore bienfaitrice de leurs pères, les enfants se doivent de les *nourrir en paroles*, de chanter et de jouer de la musique en leur honneur. Les louanges des enfants sont adressées

aussi bien aux pères territoriaux – les ancêtres qui ont pris possession du pays *maale* – qu'aux pères généalogiques. La chaîne de la vie est ainsi matérialisée par les offrandes des enfants et les bénédictions des pères. Un père étant aussi l'enfant de son propre père, tous sont concernés. Même les bébés louent leurs pères par l'intermédiaire de ceux qui les bercent et qui chantent l'éloge à leur place. Si la louange peut être véhiculée par la voix humaine, elle peut l'être aussi par des sons purement instrumentaux. Les funérailles sont bien évidemment un moment privilégié pour se vouer à l'éloge du père défunt. C'est alors l'occasion de magnifiques et touchantes pièces musicales.

Le beau disque *Musique des Maale* se termine sur une litanie de bénédictions récitées après une levée de deuil. Elles sont adressées par le fils aîné du défunt, nouvellement investi *père* de maison, à ses nouveaux *enfants*. Ces bénédictions dédiées finalement à la célébration de la vie prennent alors une résonance toute particulière en donnant à la tradition *maale* une dimension universelle.

ANNE DAMON-GUILLOT

⊙

Ethiopiques 12. Konso Music and Songs/Kirba afaa Xonso.
Enregistrements : Alemitu Abebe et Enrico Castelli ; Texte et photographies : Enrico Castelli ; Traductions de l'afaa Xonso à l'anglais : Alemitu Abebe, Enrico Castelli et Korra Garra. 1 CD Buda Musique 82252-2, 2003.

La collection *Ethiopiques* est bien connue pour la publication d'archives musicales éthiopiennes urbaines du XX^{e} siècle. C'est donc avec surprise que l'on accueille la sortie du douzième volume de la série, qui présente la musique d'une société rurale d'Ethiopie méridionale. Si les Konso sont réputés pour la disposition concentrique de leurs villages, l'érection de stèles funéraires et leur mode de culture en terrasses, les auteurs de ce disque proposent de nous faire découvrir l'un des aspects méconnus et pourtant essentiels de cette population, à savoir leur musique.

Les enregistrements sont de bonne qualité. La pochette est attrayante. Les photographies nous emportent dans une région du monde encore préservée de toute forme de modernité. La première partie du livret dresse un inventaire des circonstances de jeu et des catégories de chants, qu'elle met en rapport dans un même tableau (p. 5). La deuxième partie décrit les instruments de musique. La troisième partie se consacre à l'analyse des rimes et des thématiques sous-jacentes aux paroles. Une quatrième et dernière partie présente une traduction partielle des textes des pièces chantées qui composent le CD.

Mais si ce disque témoigne d'un patrimoine musical extrêmement riche jusqu'alors inédit, l'ethnomusicologue reste un peu sur sa faim. Les catégories de

aussi bien aux pères territoriaux – les ancêtres qui ont pris possession du pays *maale* – qu'aux pères généalogiques. La chaîne de la vie est ainsi matérialisée par les offrandes des enfants et les bénédictions des pères. Un père étant aussi l'enfant de son propre père, tous sont concernés. Même les bébés louent leurs pères par l'intermédiaire de ceux qui les bercent et qui chantent l'éloge à leur place. Si la louange peut être véhiculée par la voix humaine, elle peut l'être aussi par des sons purement instrumentaux. Les funérailles sont bien évidemment un moment privilégié pour se vouer à l'éloge du père défunt. C'est alors l'occasion de magnifiques et touchantes pièces musicales.

Le beau disque *Musique des Maale* se termine sur une litanie de bénédictions récitées après une levée de deuil. Elles sont adressées par le fils aîné du défunt, nouvellement investi *père* de maison, à ses nouveaux *enfants*. Ces bénédictions dédiées finalement à la célébration de la vie prennent alors une résonance toute particulière en donnant à la tradition *maale* une dimension universelle.

ANNE DAMON-GUILLOT

⊙

Ethiopiques 12. Konso Music and Songs/Kirba afaa Xonso.
Enregistrements : Alemitu Abebe et Enrico Castelli ; Texte et photographies : Enrico Castelli ; Traductions de l'afaa Xonso à l'anglais : Alemitu Abebe, Enrico Castelli et Korra Garra. 1 CD Buda Musique 82252-2, 2003.

La collection *Ethiopiques* est bien connue pour la publication d'archives musicales éthiopiennes urbaines du XX^{e} siècle. C'est donc avec surprise que l'on accueille la sortie du douzième volume de la série, qui présente la musique d'une société rurale d'Ethiopie méridionale. Si les Konso sont réputés pour la disposition concentrique de leurs villages, l'érection de stèles funéraires et leur mode de culture en terrasses, les auteurs de ce disque proposent de nous faire découvrir l'un des aspects méconnus et pourtant essentiels de cette population, à savoir leur musique.

Les enregistrements sont de bonne qualité. La pochette est attrayante. Les photographies nous emportent dans une région du monde encore préservée de toute forme de modernité. La première partie du livret dresse un inventaire des circonstances de jeu et des catégories de chants, qu'elle met en rapport dans un même tableau (p. 5). La deuxième partie décrit les instruments de musique. La troisième partie se consacre à l'analyse des rimes et des thématiques sous-jacentes aux paroles. Une quatrième et dernière partie présente une traduction partielle des textes des pièces chantées qui composent le CD.

Mais si ce disque témoigne d'un patrimoine musical extrêmement riche jusqu'alors inédit, l'ethnomusicologue reste un peu sur sa faim. Les catégories de

chants qui sont mentionnées dans le livret ne sont pas toutes rendues audibles par le CD, tandis que d'autres sont répétées à de nombreuses reprises. Sur les vingt-trois pièces du disque, on trouve en effet seize pièces de chant monodique accompagnées d'une lyre pentacorde, et seulement deux pièces de contrepoint vocal, deux pièces de flûte simple (les plages 2 et 21 présentant deux extraits d'une seule et même pièce), une pièce hétérophonique non mesurée, accompagnée d'outils agricoles, et une pièce de chant monodique non mesuré, accompagné d'une cloche. Il manque dans le livret une description minutieuse de la musique, ainsi qu'une étude détaillée des significations et des fonctions sociales des catégories musicales. On aurait en outre aimé que les instruments, répertoriés dans la deuxième partie du livret, figurent eux aussi dans le tableau de la page 5, afin de faire ressortir le lien intrinsèque qui unit les circonstances de jeu, les catégories de chants et la matière utilisée dans la fabrication des instruments. Les auteurs ne précisent pas quelles catégories de chants sont accompagnées de blocs de bois, quelles pièces sont traduites dans la partie 3 du livret, ni quel terme vernaculaire désigne les «chants épiques» de la page 6. Nous ne disposons pas non plus d'information en ce qui concerne les contextes de jeu du xylophone (*kawla*). Enfin, il n'est mentionné nulle part que les tambours sont la propriété exclusive des *poqalla*, les chefs rituels konso (Hallpike 1979).

En revanche, pour qui connaît les musiques de cette région, ces enregistrements offrent matière à comparer. C'est sans surprise que l'on retrouve chez les Konso une lyre pentacorde, une flûte simple en bambou, des chants contrapuntiques, accompagnés de blocs de bois ou d'outils agricoles, et des chants monodiques non mesurés, destinés à louer les exploits des héros de chasse ou de guerre. Le xylophone est partagé avec les voisins Ari uniquement, tandis que la flûte de Pan ne se trouve dans aucun des pays ari (Fournel 2003), dorze (Lortat-Jacob 1997), maale (Ferran 2005) et hamar (Strecker 2003). Dans l'ensemble de ces sociétés, les cinq cordes de la lyre sont le plus souvent grattées deux à deux. Les pièces de lyre konso ne sont pas sans rappeler celles des Maale (plages 3, 5, 9 et 20), des Dorze (plages 1, 13, 16, 17, 18, 19 et 23) ou des Ari (plage 8, 10, 14 et 22). Seule la pièce de lyre de la plage 6 se distingue de toutes les autres. Le chant hétérophonique de la plage 4 semble spécifique aux Konso. Et le chant de louange non mesuré de la plage 7 diffère de ceux des populations voisines, aussi bien par l'emploi de la cloche que par les motifs mélodiques. Enfin, la pièce de la plage 11 utilise un procédé compositionnel que l'on retrouve dans les polyphonies vocales maale – l'antécédent étant formé d'un couple de solistes.

En définitive, si ce disque ne répond pas à toutes les attentes de l'ethnomusicologue, il lui apporte un matériau supplémentaire, nécessaire à l'étude comparative et systématique des patrimoines musicaux de cette région.

HUGO FERRAN

La collection Ethiopiques

Ethiopiques 1. *L'âge d'or de la musique éthiopienne moderne, 1969-1975.* Paris : Buda musique 82951-2, 1997.

Ethiopiques 2. *Azmaris urbains des années 90, « Tètchawèt ! ».* Paris : Buda musique 82952-2, Paris.

Ethiopiques 3. *L'âge d'or de la musique éthiopienne moderne, 1969-1975.* Paris : Buda musique 82963-2, 1998.

Ethiopiques 4. *Ethio jazz & musique instrumentale, 1969-1974.* Paris : Buda musique 82964-2, 1998.

Ethiopiques 5. *Tigrigna music, 1970-1975 (Tigray et Érythrée).* Paris : Buda musique 82965-2, Paris.

Ethiopiques 6. *Mahmoud Ahmed, « Almaz », 1973.* Paris : Buda musique 82979-2, 1998.

Ethiopiques 7. *Mahmoud Ahmed, « Erè mèla mèla », 1975.* Paris : Buda musique 82980-2, 2000.

Ethiopiques 8. *Swinging Addis, 1969-1974.* Paris : Buda musique 82982-2, 2000.

Ethiopiques 9. *Alèmayèhu Eshèté, 1969-1974.* Paris : Buda musique 82983-2, 2001.

Ethiopiques 10. *Tezeta « Ethiopian blues & ballads », 1970-1974.* Paris : Buda musique 82222-2, 2001.

Ethiopiques 11. *Alèmu Aga, bèguèna, « The Harp of King David », 1994.* Paris : Buda musique 82232-2, 2001.

Références

FERRAN Hugo
2005 *Ethiopie méridionale. Musique des Maale : Eloges et bénédictions.* Paris : Maison des Cultures du Monde, Collection Terrains, Inédit W 260120.

FOURNEL Thierry
2003 *Ethiopie. Polyphonies Ari.* Paris : Ocora Radio France, C 560174.

HALLPIKE Christopher R.
1972 *The Konso of Ethiopia. A study of the values of a Cushitic people.* Oxford : The Clarendon Press.

JENKINS Jean
1994 [1968] *Ethiopie. Musiques vocales et instrumentales.* Paris : Ocora Radio France C 580055/56 (réédition du disque OCR 44 et OCR 75).

LORTAT-JACOB Bernard
1994 *Ethiopie. Polyphonies des Dorze.* Paris : Collection CNRS / Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CNR 274646.

STRECKER Ivo
2003 [1979] *Nyabole. Music of the Hamar, Southern Ethiopia.* Berlin : Wergo / Spectrum SM 1707 (réédition du disque MC 6).

⊙

Responde a roda outra vez
Double CD, Associação Respeita Januário, Récife-PE, Brésil, 2004.

Il s'agit d'un petit coffret[1], double CD dont le titre précise « Musique traditionnelle du Pernambouc et de Paraíba sur les traces de la mission de 1938 ». En effet, depuis 1997 jusqu'en 2003/2004, une équipe réunie autour de Carlos Sandroni (Núcleo de Etnomusicologia, UFPE, Récife-PE), Maria Ignez Novais Ayala et Marcos Ayala (Laboratório de Estudos da Oralidade, UFPB, João Pessoa-PB) a suivi les traces de la mission de collectage envoyée en 1938 par le Département de la Culture de la Ville de São Paulo, sous l'autorité du grand poète et musicologue Mário de Andrade (1893-1945).

A cette époque, le Brésil vivait sous l'autoritarisme de l'Estado Novo, dont la politique culturelle était fortement marquée par la question de la construction de l'identité nationale : légitimation et officialisation du « carnaval de la capitale, Rio de Janeiro » et de sa musique, le samba, mais aussi connaissance du folklore populaire et répression des cultes afrobrésiliens. Plus de soixante ans plus tard, ces problématiques se sont bien sûr évanouies, et c'est dans un souci de mise en valeur des musiciens et des communautés auxquelles ils appartiennent que le projet a été entrepris : « Développé par des chercheurs locaux, insérés dans des institutions locales, travaillant de façon continue avec les communautés en question », on est ici bien loin d'une mission folklorique des années trente. Les enregistrements ont été effectués en partie sur DAT, et pour le reste avec un studio portatif 8 pistes et enregistrement direct sur un disque dur.

Les deux états voisins du Pernambouc et de Paraïba sont un immense réservoir de formes musicales et d'artistes qui, de Luiz Gonzaga à Lenine, ont contribué à façonner le devenir de la vie musicale brésilienne.

Le titre, « Répond la ronde », évoque la reprise collective du refrain, après qu'un soliste ait « pris le vers » : c'est bien souvent le cas dans les formes chantées du Nordeste. Le premier disque (plus loin CD PE) concerne le Pernambouc (27 pièces, 72'), le second (CD PB) le Paraïba (30 pièces, 69'). Le livret, de plus de cent pages, comprend les textes des chansons, des photographies de contexte, et des inserts donnant des informations d'ordre ethnomusicologique sur les pièces, parfois en relation avec les enregistrements de 1938. Pour en savoir plus sur la mission, on consultera le remarquable site (en portugais) http://sampa3.prodam.sp.gov.br/ccsp/missao/ qui comprend deux textes de présentation de la mission, une bibliographie, de nombreuses photos et enregistrements et même quelques extraits vidéos accessibles en ligne.

---

1 Pour ceux qui souhaiteraient commander ce coffret, qui n'est pas édité par un label internationalement distribué, on peut contacter (portugais, français, anglais) : anitafreitas@yahoo.com. Une édition francaise est envisagée chez OCORA.

Les deux CD nous proposent un vaste panorama des formes traditionnelles : musiques profanes ou sacrées, danses dramatiques ; les genres musicaux sont nombreux et leur définition souvent très locale. Nous ne pouvons ici, pour des raisons de place, rendre compte de toutes ces musiques ; mais elles sont bien sûr toutes dignes d'intérêt.

Dans son ouvrage de référence *Danças dramáticas do Brasil* (2e édition 2002, Belo Horizonte : Editora Itatiaia), Mário de Andrade fait une large place aux formes théâtrales chantées et dansées *Chegança de Marujos* et *Nau Catarineta*, dont les thèmes sont maritimes. On en a ici quelques extraits (plages 11, 17 et 22, CD PB) rendant compte de la prodigieuse mémoire de *Seu* (Monsieur) Eduardo Silvestre.

Peu connues hors du Nordeste, intéressant assez peu l'américanisme classique, sans doute du fait de leur long contact avec la société coloniale puis nationale, les communautés amérindiennes nordestines (ici les Pankararu) sont en plein processus de réaffirmation culturelle. Celle-ci s'inscrit dans le contexte plus large de la revendication politique et identitaire en cours dans bien des communautés amérindiennes au niveau continental. On a plusieurs niveaux d'interaction entre formes amérindiennes et régionales dans les villages pankararu, ce qui en fait un espace musical particulièrement riche.

Les plages 4 et 25 du CD PE nous proposent deux *toantes :* c'est ainsi que les Pankararu appelent leurs chants sacrés dédiés aux divinités « les Enchantés ». La danse masquée qui accompagne la *toante* de *Mestre Bonito* n'a pas changé, elle demeure telle qu'elle a été filmée par la mission de 1938.

Les *torés* sont des chants formellement très proches des formes strictement amérindiennes, mais exécutés dans un contexte religieux syncrétique, celui du culte des *mestres e caboclos*. Ainsi, dans le *toré* de *mestre Tarraxá* (plage 5) sont invoqués Dieu, la mère de Dieu et le maître Tarraxá. On peut entendre un *toré* plus festif correspondant à la phase publique du rituel sur la plage 15 : les chants y sont accompagnés de maracas, mais aussi d'un *pifano* (fifre) et d'un sifflet. Le *toré* est aussi chanté par la population régionale, comme l'atteste le chant Rosário de Maria (plage 16). Parallèlement, les musiques régionales, et en particulier les très populaires orchestres de fifres et tambours (*banda de pifanos*) sont présents dans les villages pankararu. On peut aussi entendre ces orchestres dans le CD PB (plages 8, 19, 20, 21).

Les sambas et *cocos* proviennent de l'évolution des formes musicales dansées issues du *batuque* et/ou du *lundu*, termes génériques que les maîtres portuguais donnèrent dès le XVIIIe siècle aux danses des Noirs originaires du Congo et d'Angola. Attesté dès la fin du siècle suivant dans le Nordeste, le *coco* s'est sans doute toujours décliné en de nombreuses formes locales, qui sont encore bien différenciées aujourd'hui. Les *cocos* sont les danses festives, souvent calendaires, des couches sociales les plus pauvres de la population tant urbaine que rurale.

Parmi les *cocos*, on remarquera dans le CD PB les plages 2 et 7, du groupe de *coco* et *ciranda* (rondes) de Caiana dos Crioulos. Ces *remanescentes de quilombolas* – descendants de Noirs Marrons – nous proposent *E hoje* (c'est aujourd'hui)

et *Menina bonita* (jolie fille) dans des versions particulièrement énergiques, avec un très bon joueur de *zabumba* (tambour grave). Dans les années 1920, Mário nota le *coco* d'un chanteur, Chico Antônio, qui l'impressionna beaucoup par ses qualités artistiques. Ce même *coco* fut aussi enregistré par la mission de 1938. Cette pièce, *Boi tungão*, figure dans le CD PB (plage 6), dans une version courte mais émouvante, donnée par le *coquista* (chanteur de coco) Zé Rosendo (né en 1923).

Ce CD PB se termine par un *Adeus* du même groupe où les participants à la fête sont salués par les chanteurs.

Le *coco de tebei* (plages 12 et 27, CD PE) est une danse de travail, exécutée lors du tassage par piétinement du sol en terre battue d'une maison : la percussion, précise et pleine de *suingue*, est réalisée par le battement rythmique des pieds. Ces derniers sont aussi connus sous le nom de *trupé*, également présent dans le *coco Oh baiana* (plage 3, CD PE).

Certains des groupes enregistrés ont publié un ou plusieurs CD ; c'est le cas du groupe *Samba de Coco Raizes de Arcoverde*, dont le CD *Godê Pavão* (ViaSom Music vs 200328) est un succès de musique traditionnelle au Pernambouc. Ils proposent ici deux plages (CD PE 14 et 26).

Le CD PE (plage 6) nous offre un très bel *aboio* (briolage), chanté à la tierce par Carlinhos et Anselmo Galdino. Ces briolages se sont transformés au cours des dernières décennies, par le rajout de paroles évoquant les très difficiles conditions de vie du peuple nordestin : « [...] tant de sueur versée, et personne qui lui donne la moindre valeur [...] ».

La continuité de la tradition – entre 1938 et 2004 – est parfois évidente : soixante-six ans après le 12 mars 1938, Dona Senhorinha Freire chanta *Mandei cortar capim* (j'ai envoyé couper de l'herbe), de façon presque identique (à l'accompagnement de *viola* près ; on peut en écouter un extrait sur le site CCSP sous le titre *Canto de casa de farinha*).

On l'aura compris, ce double CD est une très bonne publication. Notre seul léger regret vient de l'absence – dans ces CD il est vrai déjà bien fournis – des musiques religieuses afrobrésiliennes, comme le *Xangô* de Récife.

Sur le plan ethnomusicologique, c'est aussi une source importante pour de futures recherches sur les processus diachroniques à l'oeuvre dans la tradition. La possibilité actuelle d'enquêtes ethnomusicologiques approfondies travaillées avec la profondeur historique que permet cette publication et celle de la mission de 1938 sera certainement féconde. Ce champ, assez peu exploré au Brésil[2], éclairera certainement par des analyses fines le prêt-à-penser souvent servi lorsqu'on évoque le métissage des musiques brésiliennes.

JEAN-PIERRE ESTIVAL

---

2 Si ce n'est dans le domaine du samba, par les travaux de Araújo, Vianna et Sandroni. Ce n'est sans doute pas un hasard si ces trois auteurs ont aussi entrepris des recherches dans ce sens dans le Nordeste.

Ilê Omolu Oxum. Cantigas e toques para os orixás
(chants et rythmes pour les orishas)
1 CD Edité par Edmundo Pereira et Gustavo Pacheco et réalisé par le Museu Nacional de Rio de Janeiro (Brésil). Brochure de 32 pages (non numérotées) avec illustrations, texte en portugais et résumé en anglais. Coleçao Documentos sonoros, 109.824 – DSMN 01 / 04, 2004.

Ce disque constitue le premier de trois volumes de la «Coleção documentos sonoros», éditée par le Musée national de Rio de Janeiro. Il est consacré aux chants sacrés des rituels du *candomblé* brésilien et porte le nom, Ilê Omolu Oxum, de l'un des *terreiros* (lieu de culte) religieux les plus traditionnels du Brésil. Celui-ci est situé à São João de Meriti, dans la banlieue nord de Rio, où il fut fondé par Mâe Meninazinha d'Oxum, prêtresse (en langue yoruba: *ialorixá;* en brésilien: *mâe de santo*) du culte, elle-même initiée au *candomblé* en 1960 par sa grand-mère Iyâ Davina d'Omolu, à la Casa Grande de Mesquita de Rio de Janeiro. Mais c'est déjà dans les années 1920 que s'installèrent les premiers *candomblés* à Rio, en provenance de Salvador de Bahia, terre d'origine des candomblés brésiliens. Il ne s'agit donc pas ici de la musique d'un culte de Umbanda, ni de celle d'une *macumba*, mêlant spiritisme, catholicisme et culte de divinités d'origine africaine, mais bien de celle d'un authentique culte de divinités *orishas* d'origine yoruba, que les Brésiliens qualifient de tradition Ketu (*nação queto*).

C'est dans un élan commun que le Musée national, le LACED (Laboratório de pesquisas em etnicidade, cultura e desenvolvimento) et le *terreiro* Ilê Omolu Oxum ont décidé d'effectuer ces enregistrements. En effet, il devenait indispensable de conserver et de publier la mémoire des chants et des rythmes liés au divinités yoruba, ce patrimoine immatériel, témoin de «l'alliance humaine avec les dieux», comme l'écrit un des coordinateurs (p. 3), qui contribue à confirmer et à faire reconnaître le caractère pluriethnique de la société brésilienne, trop longtemps confinée dans l'image d'un «métissage culturel» occultant certaines formes cachées de discrimination et de racisme. Car le *candomblé* ne peut être réduit exclusivement à ses fonctions religieuses. Il sert aussi à organiser la vie sociale, où il joue un rôle essentiel en formant la conscience et l'identité des descendants d'Africains.

Les enregistrements ont été réalisés à l'aide d'un studio mobile en mars 2001 et en janvier 2004 au sein même du *terreiro*, dans un local acoustiquement plus approprié que le *barracão* où se déroulent habituellement les *toques*. Après plusieurs auditions réunissant les musiciens et tous les protagonistes, ils furent complétés par quelques séances partielles en studio destinées à doubler les chœurs et à corriger quelques imperfections rythmiques et mélodiques. Le mixage final permit de «trouver clareté et équilibre dans la relation entre les voix (soliste et chœur) et entre celles-ci et les tambours» (p. 24).

Le CD présente donc le répertoire complet des chants, des rythmes de tambours et de leurs variantes, joués lors des différentes phases d'appel aux

divinités *orisha* durant la cérémonie, en tout 51 plages consacrées successivement aux divinités suivantes : Exu, Ogum, Oxóssi, Ossain, Omolu, Oxumaré, Nanã (Buruku), Oxum, Iansã, Iemanjá, Xangô, Obá, etc. L'excellente qualité des enregistrements, due aux moyens techniques à la disposition des enquêteurs, ne parvient cependant pas à compenser, chez les chanteurs et les musiciens, un manque de spontanéité d'autant plus évident à l'oreille que les chants et les rythmes se ressemblent beaucoup, en fin de compte. Certes, le but de ces séances était le recensement du patrimoine et non pas une tentative de restitution d'une cérémonie. Mais il est difficile d'empêcher la monotonie et l'ennui de s'installer rapidement au fil de l'écoute, tant l'impression d'enregistrement « sur commande » prédomine.

Rappelons que des documents similaires, mais beaucoup plus « authentiques » ont été recueillis par Gérard Béhague à Salvador dans les années 1970 et par Tiago de Oliveira Pinto en 1988, alors que Xavier Vatin a fait de même plus récemment dans un *candomblé* Angola.

La brochure du CD décrit surtout les circonstances qui ont présidé à la création de cette collection, ainsi que la lignée des Pères et Mères de saints qui ont engendré les *candomblés* de la région de Rio, et dont des photos émaillent le texte. Peu d'informations sont en revanche données sur les chants et les rythmes utilisés et leurs relations avec les divinités invoquées. Un disque qui réjouira sans doute les spécialistes du *candomblé*.

François Borel

«Entrez dans la transe !», un colloque sur «Musique, chamanisme et possession».

Genève, Musée d'ethnographie (annexe de Conches), 20-21 mai 2005.

Ce colloque, organisé conjointement par les Ateliers d'ethnomusicologie et le Musée d'ethnographie de Genève, s'est tenu à l'annexe de Conches de ce même musée. Dans le même cadre ont eu lieu deux concerts (Bnet Marrakech, chant de femmes du Maroc, et le duo de Claudia et German Khatalaevy, musique néo-chamanique yakoute), ainsi que la projection du film «*Les Dieux ne meurent jamais*» (2004), lié aux recherches récentes de Laurent Aubert.

Cette rencontre a permis d'évoquer des questions et des problèmes liés à la place et à la fonction de la musique dans les rituels chamaniques et de possession. En raison du nombre des intervenants et de la multiplicité de leurs spécialisations, la rédaction d'un compte rendu sur le contenu du colloque dans sa totalité ne semblait pas aller de soi. Au-delà de la diversité des approches présentées, on peut penser que la variabilité même des phénomènes proposés dans le titre de ce colloque, s'oppose à toute tentative de synthèse univoque. Cependant, au fur et à mesure du déroulement des conférences, plusieurs lignes de force et certains points de convergence ont progressivement été mis en lumière. C'est précisément dans une tentative de rappel de ces réflexions en diagonale que s'inscrit cette contribution.

Rappelons tout d'abord les arguments des organisateurs de ce colloque, initié par l'équipe de Laurent Aubert à l'occasion de la clôture des «Saisons Indiennes» d'une part, et en contrepoint de l'exposition et de la parution de son livre «*Les Feux de la déesse*» (2004)[1] d'autre part, qui abordent tous deux le thème de la possession dans le contexte du Kerala. Le constat de la quasi omniprésence du fait musical, dans les rituels chamaniques comme dans ceux liés à la possession, amène naturellement à penser la place (centrale ou périphérique ?), le statut (sacré ou profane ?) et le rôle (moteur ou accompagnement ?) de la musique dans ces contextes. Autrement dit, comment décrire et interpréter les processus complexes, voire hybrides, d'«entrée en transe» ? En effet, au moins depuis «*La musique et la transe*» (1990 [1980]) de Gilbert Rouget, ces questions, débordant peu ou prou l'analyse ethnomusicologique, n'ont cessé de faire l'objet de débats toujours passionnés, jamais tranchés.

La question s'est alors posée d'ouvrir la réflexion aux disciplines connexes à l'ethnomusicologie : l'anthropologie, la sociologie, l'ethnographie, l'histoire, ainsi qu'à des cadres théoriques plus éloignés, incluant l'ethnopsychiatrie, ou encore la

---

1 Voir ici même le compte rendu de Franck Bernède (ndlr).

pratique ethnothérapeutique. Dans la même optique élargissante, la proposition d'une discussion comparative d'objets, appartenant au demeurant à des systèmes culturels très différents, semblait écarter d'emblée l'aporie à laquelle semble vouée la question des concepts même de « possession », de « chamanisme » de « transe », ainsi que celle de leurs limites théoriques et de leur articulation. Bien que ces « boîtes noires » aient fait systématiquement l'objet d'une mise en perspective durant le colloque, la plupart des participants ont relevé la primauté ontologique des catégories émiques de la possession et du chamanisme, soulignant par ailleurs – avec Roberte Hamayon – la perte de sens d'un mot comme « transe », trop galvaudé pour constituer un outil de réflexion efficace en anthropologie.

De manière transversale, toutes les communications ont abordé la question pivot du rituel, cadre performatif sans lequel les filières du chamanisme et de la possession semblent impensables ou tout au moins inarticulées. Roberte Hamayon rappelle ainsi en préambule de sa communication les rapports de « découplage » entre les modes d'expression musicale, gestuelle ou narrative et le contenu rituel même, à partir de l'exemple du chamanisme sibérien. Christine Guillebeaud, quant à elle, à travers le repérage des modes d'incarnation des divinités serpents dans un rituel du Kerala, place le corps du possédé au centre de l'expression rituelle. Sautillements, tremblements, agitation, identifient aux yeux des participants la manifestation du divin ou de l'esprit. Les techniques du corps mises en œuvre de manière ostensible – et parfois violente – dans la praxis rituelle renvoient ainsi, comme l'a rappelé également Bertrand Hell dans son examen des rituels de « décrispation » des cultes *patrossi* d'origine bantoue à Mayotte, au registre symbolique de l'incorporation. C'est en incorporant (et peut-être en « décorporant » dans le cas d'un chamanisme vu comme « vol de l'âme ») temporairement de l'invisible – une entité « étrangère », des valeurs morales, du lien social, du savoir, une *Weltanschauung*, etc. – que l'opération rituelle peut efficacement aboutir au contrôle de l'affliction (malheur), à la maîtrise ou à la domestication de l'aléatoire (du désordre, du sauvage), et, *in fine*, à la construction de soi. A ce titre, la danse semble occuper une position privilégiée, ainsi que l'a remarqué à juste titre Patrik Dasen, sans pour autant qu'elle n'ait fait l'objet d'un traitement privilégié dans le cadre du colloque (faute d'ethnochoréologues ?). Par ailleurs, la métaphore du jeu théâtral ou du drame, largement partagée dans l'analyse rituelle, garde toute sa pertinence jusque dans le cas limite, évoqué par Henri Lecomte, du chamane sibérien « soviétisé » et devenu « acteur-imitateur » au sens littéral du terme.

Au-delà des questions rituelles, l'apparente évidence de la dimension musicale liée au chamanisme et à la possession n'a pas épuisé les interprétations. En effet, la question de situer le rôle et la place de la musique dans un continuum entre une fonction causale de déclencheur (ou plus précisément d' « inducteur », dans la contribution de Bertrand Hell) des « transes », ou au contraire, la reléguer dans un rôle secondaire d'accessoire a donné lieu à des réponses aussi variables que nuancées. Xavier Vatin a posé avec pertinence la nécessité de considérer le

pouvoir de la musique sur le déclenchement d'une transe, non pas comme une inéluctabilité physiologique, mais comme un «code culturellement défini» – un «langage» au sens de Roger Bastide – intelligible aux oreilles des initiés.

Dans le même ordre d'idées, une série d'autres éléments peuvent faire office d'inducteurs: poudre soufflée au visage, vaporisations de cachaça ou de bière dans les candomblés à Bahia; morsure d'araignée dans le cas du tarentisme rapportée par Gino Di Mitri; psychotropes en Amazonie pour Jérémy Narby; ailleurs, fumigations, aspersions de parfums, voire projections de pop-corn. Si la thématisation de la transe auto-induite semblait a priori trouver sa limite dans l'expérience hallucinatoire de Jérémy Narby en Amazonie péruvienne, provoquée par l'ayahuasca, la maîtrise des chants et des mélodies constitue un élément indissociable de la transformation du chamane. Selon lui: «à chaque espèce animale correspond une mélodie. La mélodie est l'essence, l'essence est une mélodie...»

Pourtant plusieurs analyses (Dianteill, Vatin, Hell) semblent nous avoir mis sur la piste d'une réévaluation du rôle et du statut de la musique dans les systèmes de possession/chamanisme. Erwan Dianteill a relevé que, dans les cas afro-américains, la musique agit bien comme un médiateur sensible (entre l'extérieur et l'intérieur corporel), et comme un socialisateur, une caractéristique déjà repérée par Rousseau. Bertrand Hell note l'importance du rôle actif des possédés, musiquants ou musiqués, dans le choix du thérapeute et dans son parcours initiatique. Les états regroupés autour du mot «transe» constituent alors un épisode d'un processus de socialisation plus général, un apprentissage débouchant sur l'acquisition d'un savoir d'initié.

La séance musicale de possession est par ailleurs un véritable «bain auditif» dont le musiqué est imprégné, jusqu'au bouleversement, jusqu'au «sentiment océanique fusionnel» décrit par Freud et rappelé par Bertrand Hell et Jean During. Ce qui semble central ici est donc le primat de l'émotion. Gilbert Rouget va même, contre Hamayon, jusqu'à refuser que la dimension émotionnelle – et dans ce cas, non pas jouée au sens «théâtral» mais bien au sens de Michel Leiris de «théâtre vécu» – n'en soit «réduite à une dimension purement symbolique».

Ces états émotionnels, vécus dans la (re-)construction cognitive, et modelés dans le cycle de la cure (souvent dans les termes de l'alliance), semblent alors intensifiés ou induits de manière prépondérante par des éléments musicaux au sens large: devises chantées ou jouées, liturgie, rythmes et danses des «esprits» et des «divinités». Quitte à ce que le battement n'en soit réduit (allégoriquement?) au geste, à l'instar du contre-exemple de Roberte Hamayon dans lequel le chamane peut, en fonction du contexte, remplacer le tambour par une poêle à frire, un bâton ou un tissu, l'essentiel étant alors le geste du battement, une évocation à caractère sexuel, symboliquement efficace pour les actants. Jean During, à son tour, a relevé la métaphore de la chute, de l'ivresse, et de la «plongée dans l'océan ou dans le ciel» dans l'absorption unitaire vécue par les fidèles dans l'extase du *samâ'* soufi en Asie centrale. Là aussi, la dimension «transcendante» de la performance

musicale semble conduire à cette émotion particulière du «ravissement», et donc de la communication avec l'Au-delà, qui est bien éloignée d'une simple émotion «esthétique», détachée.

L'aspect protéiforme de l'élément musical dans les contextes rituels de possession et dans le chamanisme, par exemple au niveau de la variabilité de l'instrumentation ou des rôles des participants (binôme musiquant-musiqué), n'est pourtant pas sans déconcerter la perception d'ensemble. En Turquie, la confrérie alévi–bektachi fait usage du *saz* (luth à long manche), alors que la confrérie des derviches mevlevi emploie le *nay* (flûte en roseau) dans les rites de *samâ'* dont Jean During a parlé. Ceci donne à penser que la qualité rythmique généralement vue comme le véhicule par excellence des «transes» (usage des tambours dans les candomblés ou le vaudou) n'est pas forcément un universel dans la transe, mais dépend bien d'un schéma rituel préconçu, et donc d'un apprentissage. Ainsi, Jean During rappelle sous forme de boutade qu'«il n'a jamais vu un Occidental *mast* (ivre) en l'écoutant jouer, contrairement à son auditoire baloutch»!

La portée embrassante donnée par le titre du colloque était aussi ambitieuse que généreuse. Ouvrir, comme en chassé-croisé, des catégories aussi englobantes ne revenait-il pas à ouvrir une boîte de Pandore? Les chercheurs invités, issus d'horizons résolument différents et décrivant des terrains parfois aussi éloignés, ont certainement témoigné de l'épaisseur et de la polysémie des termes, parfois aussi de leur contradiction, sans jamais en réduire la complexité à des relations simples ni en diluer la pertinence. L'entreprise comparatiste apparaît dès lors comme particulièrement périlleuse. Les points de convergence ou de divergence, dont nous avons ici essayé d'esquisser quelques traits, ont semblé parfois bien ténus. Il est ressorti nettement qu'au-delà des débats de définitions des termes de chamanisme, de possession et de transe, le prisme musical pour les penser – s'il n'était de loin pas au centre de l'argumentaire ou des expériences des uns et des autres – n'en est jamais apparu comme un épiphénomène.

Toutes les interventions enfin ont ouvert des pistes pour penser les liens particuliers et parfois contradictoires, de la musique à la formulation d'un langage de l'émotion, à la fabrication du lien social, à l'efficacité symbolique des rituels, au marquage (initiatique) des identités, des limites du soi et de l'autre, de l'un et du multiple, du continu et du discontinu, c'est-à-dire à la construction de savoirs et de pouvoirs, qui semblent encore largement aujourd'hui échapper – ou plutôt résister – à toute tentative de formulation univoque.

Le lecteur l'aura compris: l'exercice du compte rendu, au vu de la diversité des présentations, nous a paru particulièrement périlleux. Nous avons donc abandonné l'idée de présenter bout à bout les démarches et les terrains des uns et des autres. Nous le renvoyons pour cela aux actes du colloque, à paraître[2]. Nous

2 Il est prévu que cette publication fasse l'objet du volume 19/2006 des *Cahiers de musiques traditionnelles* (ndlr).

avons également dû faire l'impasse, dans le cadre de cette brève synthèse, sur de nombreuses réflexions ouvertes dans ce colloque, comme celle de la fascination actuelle de la « transe » et de ses avatars qui suscitent des demandes de vulgarisation et génèrent des pratiques nouvelles à l'image du néo-chamanisme.

Ont également été soulevés les liens avec la sorcellerie (Hell), avec la thérapisation (Fleury, Hounkpatin), la folklorisation (Hamayon, Lecomte) ou encore le rôle du chercheur, en particulier l'anthropologue ou l'ethnomusicologue, avec son « initiation » (Narby) aux systèmes pratiques et symboliques de la possession et du chamanisme, voire de sa participation active à la transmission et à la transformation de ces systèmes. A ce titre, la question de la croyance, subjectivisée ou objectivisée, selon les sensibilités et les expériences des uns et des autres, apparaît en pointillé comme un élément clé dans l'orientation du débat.

Samir Mokrani et Luc Weissenberg

JEAN-JACQUES CASTÉRET

Le chant de table en Béarn et Bas-Adour : ethnomusicologie d'une pratique polyphonique

Thèse de doctorat (3 vol., 825 p., 1 CD audio) soutenue le 30 novembre 2004 à l'Université Bordeaux 3 – Michel de Montaigne, sous la co-direction de Nicole Sevestre (Bordeaux 3) et André-Marie Despringre (Lacito du CNRS).
La thèse à obtenu la mention très honorable avec les félicitations à l'unanimité des membres du jury.

Le Béarn et les Pyrénées ont fait l'objet d'études historiques, sociologiques et anthropologiques mais rien d'autre en matière musicale que les travaux des folkloristes des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Cette aire géographique présente pourtant un matériau musical vivant, très majoritairement de transmission orale. Nous y relevons notamment une pratique vocale très affirmée et, détail troublant, polyphonique. Ce travail s'attache à donner une première explication des conduites vocales et polyphoniques du Béarn et des Pyrénées gasconnes, sur le plan tant historique que musical, afin de comprendre leur sens profond au sein de la société pyrénéenne contemporaine.

Une ethnographie précise alliant enquête *in vitro* et enquête *in vivo* est doublée d'un état des sources écrites et orales présentées en première partie.

L'exploration de la littérature de voyage du XIX^e^ siècle révèle dans un premier temps le processus d'institutionnalisation de la Vallée d'Ossau et de construction de l'identité de ses habitants. Elle permet de comprendre la place particulière que cette vallée occupe aujourd'hui et la longévité – dans l'oralité – de certains éléments tels qu'instruments de musique ou répertoire occitan lettré du XVIII^e^ siècle.

La deuxième partie présente le contexte de la vocalité gasco-pyrénéenne en situant cette aire d'un point de vue géo-historique puis, de façon synchronique, en présentant les hommes et la société. Elle s'arrête peu à peu sur la pratique vocale, accordant une attention particulière aux espaces traditionnels de production, sans oublier les nouveaux contextes comme le *Festival de Siros*, véritable institution de transfert à l'échelle du pays tout entier dans les années 1970 et 1980.

La catégorie des chants de table la plus vivante, la plus mouvante aussi, est plus particulièrement l'objet de ce travail. L'observation *in vivo* conduit à affiner un schéma simple opposant espaces privé et public pour plutôt considérer deux contextes de la vocalité : « l'entre-soi » de la maison ou du café des jours ordinaires, et le contexte communautaire, la place publique ou le café regorgeant de chanteurs les jours de fêtes.

La troisième partie s'attache à la dimension plurivocale qui caractérise cette aire, plurivocalité à deux comme à trois parties déjà présente dans l'oralité

de la fin du XVIII[e] siècle. La perception émique est mise en regard de l'analyse musicale comme des contextes de production dressant un schéma de la variation polyphonique. Les modèles pyrénéens sont ensuite confrontés aux modèles d'autres aires polyphoniques européennes faisant apparaître des similitudes et la possible circulation, entre oralité et écriture, de certains d'entre eux.

L'examen de la dynamique performative se poursuit dans la quatrième partie par l'étude du jeu des langues occitane et française, qui sert selon les contextes de filtre à la mise en œuvre des chants. Celle-ci est toutefois aussi fonction du profil des chanteurs comme de l'identité poétique et mélodique des chants. L'identité mélodique est ici plus particulièrement analysée à travers quatre-vingt chants. Mise en regard des répertoires (identité poétique) et des contextes (communautaire et de « l'entre-soi »), l'analyse révèle ainsi deux pôles esthétiques témoignant de l'adéquation du système musical au contexte.

CATHERINE BASSET

Gamelan*: royaume concentrique du gong*

Thèse de doctorat d'ethnologie de l'Université de Paris X-Nanterre, sous la direction de Bernard Lortat-Jacob, soutenue le 18 décembre 2004.
5 tomes, dont deux publications (tomes II et III).

*Tome I: «*Gong*: vingt ans de recherches» (46 p.)*

Ce tome introductif présente l'ensemble de la thèse et relate les étapes de la recherche – à Bali, puis à Java et à Sunda – et les principales publications de l'auteur ; il décrit ce qu'ont apporté à la recherche ses activités dans le monde du spectacle en Indonésie et en Europe et ses lectures des auteurs occidentaux et indonésiens.

Tome II: «Musiques de Bali à Java, l'ordre et la fête», (livre, 180 p. + CD)

Édité par Actes Sud/Cité de la musique.

« L'ordre » met à jour le concept d'« instrument collectif » commun à toutes les catégories de *gamelan* (en lien à une idéologie communautaire) ; il situe les répertoires de musique, de danse et de théâtre dans l'évolution historique contrastée des trois régions et compare Bali, Java et Sunda sur le plan du style de la musique et des représentations scéniques, mis en relation avec les sociétés, les mentalités, les croyances, les goûts culinaires, les valeurs et les comportements.

La seconde partie, « la fête » relate des moments vécus de musique et de danse dans les trois régions.

En annexes : théorie musicale (sommaire et académique), glossaire, CD (25 plages).

de la fin du XVIII[e] siècle. La perception émique est mise en regard de l'analyse musicale comme des contextes de production dressant un schéma de la variation polyphonique. Les modèles pyrénéens sont ensuite confrontés aux modèles d'autres aires polyphoniques européennes faisant apparaître des similitudes et la possible circulation, entre oralité et écriture, de certains d'entre eux.

L'examen de la dynamique performative se poursuit dans la quatrième partie par l'étude du jeu des langues occitane et française, qui sert selon les contextes de filtre à la mise en œuvre des chants. Celle-ci est toutefois aussi fonction du profil des chanteurs comme de l'identité poétique et mélodique des chants. L'identité mélodique est ici plus particulièrement analysée à travers quatre-vingt chants. Mise en regard des répertoires (identité poétique) et des contextes (communautaire et de « l'entre-soi »), l'analyse révèle ainsi deux pôles esthétiques témoignant de l'adéquation du système musical au contexte.

CATHERINE BASSET

Gamelan*: royaume concentrique du gong*

Thèse de doctorat d'ethnologie de l'Université de Paris X-Nanterre, sous la direction de Bernard Lortat-Jacob, soutenue le 18 décembre 2004.
5 tomes, dont deux publications (tomes II et III).

*Tome I: «*Gong*: vingt ans de recherches» (46 p.)*

Ce tome introductif présente l'ensemble de la thèse et relate les étapes de la recherche – à Bali, puis à Java et à Sunda – et les principales publications de l'auteur ; il décrit ce qu'ont apporté à la recherche ses activités dans le monde du spectacle en Indonésie et en Europe et ses lectures des auteurs occidentaux et indonésiens.

Tome II: «Musiques de Bali à Java, l'ordre et la fête», (livre, 180 p. + CD)

Édité par Actes Sud/Cité de la musique.

« L'ordre » met à jour le concept d'« instrument collectif » commun à toutes les catégories de *gamelan* (en lien à une idéologie communautaire) ; il situe les répertoires de musique, de danse et de théâtre dans l'évolution historique contrastée des trois régions et compare Bali, Java et Sunda sur le plan du style de la musique et des représentations scéniques, mis en relation avec les sociétés, les mentalités, les croyances, les goûts culinaires, les valeurs et les comportements.

La seconde partie, « la fête » relate des moments vécus de musique et de danse dans les trois régions.

En annexes : théorie musicale (sommaire et académique), glossaire, CD (25 plages).

Tome III : «Gamelan, *architecture sonore*», *(199 p. + CD Rom)*
Site Internet édité par la Cité de la musique (Paris)
Enrichi de tableaux synthétiques et de diagrammes, le texte vise à dégager les traits communs entre tous les *gamelan* (au sens large d'instrument collectif), ainsi que les termes et paramètres pertinents pour la description de la musique. Les caractéristiques des styles villageois et palatins sont comparées.

Puis est défini le *gamelan* au sens propre, d'origine palatine et où le rôle des gongs est fondamental. Ses musiques se distinguent d'abord par une métrique circulaire (*colotomy*) qui attribue respectivement à chacun des gongs de différentes tailles la frappe d'un des niveaux de subdivision binaire du cycle allant de *gong* à *gong* – *gong* désignant localement seulement le son le plus grave (qu'il s'agisse ou non d'un gong au sens organologique). Sur cette structure s'étagent les strates mélodiques par registres, avec une multiplication de la fréquence de frappe proportionnelle à la fréquence sonore (schématiquement d'octave en octave vers l'aigu).

Or, grâce à la création, par l'auteur, d'une notation concentrique où les degrés mélodiques sont représentés par les couleurs qui leurs correspondent dans le système symbolique, cette structure musicale stratifiée apparaît comme concentrique autour du *gong*. En tant que centre, début et fin, le *gong* est symbole de source/origine et aboutissement, point de fusion de tout en Un, équivalent au mantra Om.

Ainsi est révélée la construction musicale en *mandala*, un modèle culturel majeur, correspondant à la cosmogonie comme à l'organisation des royaumes «concentriques» d'Asie indianisée et aux représentations dans divers domaines, copiées sur celle de l'univers et de la personne.

Une méthode d'analyse concentrique des mélodies met en lumière la fréquence des symétries, notamment des palindromes (mouvements rétrogrades) dus à la distribution des degrés mélodiques par niveaux de subdivision du cycle. Ce principe est originel, comme en témoignent les sonneries signalétiques en forme de roue parfaite des proto-*gamelan* (Kodok Ngorek, Munggang, Carabalèn), les carillons sacrés de gongs encore en usage dans les palais de Java.

Le CD Rom joint contient le «gamelan mécanique» (partie multimédia interactive réalisée en équipe) : il permet de combiner l'écoute à la vision – sur des instruments photographiés, sur les notations concentriques, et sur des sortes de tablatures –, de jouer et de se livrer à des exercices de composition.

Dans une seconde partie du texte est décrit le monde de la narration (bardes et représentations scéniques) que soutiennent des musiques différentes où dominent les instruments mélodiques dits «doux», improvisateurs, autonomes et individuels : un «langage» musical qui fait contraste avec «l'architecture» sonore du *gamelan* et qui pourtant s'y est mêlé dans les arts savants (palatins puis académiques). La part que prennent ces instruments individuels différencie nettement les styles balinais, javanais et sundanais, en relation à l'histoire idéologique de chacune de ces régions.

Tome IV: «Tabuh, tawur, *retourner le son, renverser le sort. Roue sonore, cosmogonie et structures de l'offrande*» *(415 p.)*
Ce volume référence, documente et argumente les propositions du tome III et met en relation quantité de données musicales et extramusicales pour donner lieu à de nouvelles hypothèses. Un de ses principaux apports est la mise en évidence de l'analogie entre les structures de la musique (*tabuh*) – rayonnement centrifuge et spirale centripète – et celles du salut par le rituel sacrificiel (*tawur*) ou la méditation (linguistiquement, il semble que *tabuh* = *tawur*). Dans les deux cas, c'est une réversion qui est opérée, un retour au point central originel (le *gong* dans la musique), en imitation de la résorption destructrice, mais purificatrice, de la création du monde manifesté, réalisée par le dieu Siwa et qui passe par l'union à la Déesse (Sakti, la force créatrice ou dynamisme parcellisant), elle même réabsorbée.

L'influence du tantrisme sur la musique (en particulier les instruments «doux») et sur certaines danses en lien à la Déesse, ainsi que sur le *Wayang* et dans les rituels de purification, est documentée par des recoupements de données, et aussi grâce à une nouvelle exégèse de traités musicaux traditionnels, dont les titres évoquant le cataclysme de la résorption et dont le contenu ésotérique est à appréhender selon cette doctrine de salut. C'est dans ces traités que figure la correspondance d'éléments musicaux avec d'autres composantes de l'univers, sur un cosmogramme en forme de mandala très utilisé en Asie dans de nombreux domaines.

De nouveaux outils d'analyse musicale sont proposés et expérimentés, en accord avec la pensée hindo-bouddhique locale et avec la théorie nouvelle de la musique concentrique. La comparaison avec les règles de construction architecturale et avec celles de l'écriture des textes en *aksara* montre que, dans ces domaines comme dans la musique, le concentrique domine souvent le linéaire, ce qui réduit le fossé entre la musique-architecture du *gamelan* et la musique-langage des instruments doux.

Tome V: Annexes (70 p.)
Bibliographie de 815 titres et table des matières générale des cinq tomes.

Nathalie Gauthard

Les moines danseurs du Tibet : du monastère à la scène internationale. Le cas du monastère de Shechen

Thèse de doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts (spécialité : théâtre) de l'Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis, sous la direction de Jean-Marie Pradier, soutenue le 17 décembre 2004.

Au cours de ces dernières décennies, les pratiques spectaculaires des religieux tibétains ont suscité un véritable engouement sur la scène internationale. Le marché de la « World Culture » a en effet favorisé l'émergence d'un genre de spectacle singulier, représentatif d'une culture soumise à des problèmes socio-politiques graves et identitaires. Aussi, a-t-il semblé nécessaire d'interroger les modes de présentation d'un rituel dansé, le *'cham*, en confrontant deux modalités de représentation. C'est en cela que cette thèse propose un parcours original.

L'emploi de plusieurs outils méthodologiques (enquête de terrain, analyse chorégraphique, entretiens…), associé à l'exploitation de catégories théoriques au centre de la scène intellectuelle et politique actuelle (études postcoloniales et études culturelles, critique de la mondialisation, mise en discussion de la notion de tradition…), permet une prise de distance critique. Le début de cette recherche présente les raisons de l'engouement de l'imaginaire européen, français en particulier, pour le Tibet et ses implications complexes, parfois ambiguës et contradictoires, avec le bouddhisme. Suit un exposé sur la situation culturelle, sociale et politique du Tibet, à travers la problématisation de concepts denses pour l'histoire et l'historiographie politiques du XX^{e} siècle, tels que « exil », « génocide culturel », « diaspora », « nation », « identité ». La présentation de la pratique spectaculaire Tibétaine du *'cham :* ses systèmes symboliques et religieux de référence, ses origines et ses sources, ses caractéristiques principales, ses fonctions, vient ensuite, suivie des modalités de transmission des savoirs dansés des moines tibétains. Elle comprend la description des danses du *'cham* au monastère de Shechen en exil au Népal selon une classification fonctionnelle. La partie suivante analyse le programme du spectacle des moines danseurs du Tibet présenté au Théâtre de Soleil (2001). Elle resitue la démarche d'Ariane Mnouchkine vis-à-vis de la culture tibétaine à l'intérieur d'un plus vaste mouvement impulsé par les réformateurs des arts de la scène au XX^{e} siècle, influencés par l'Orient et les discours du sacré. Enfin, la dernière partie, plus technique, présente l'analyse chorégraphique comparative de deux des danses les plus spectaculaires du *'cham* dans la version *in situ* au Népal et celle à la Cartoucherie de Vincennes en 2001. L'apport documentaire important de cette thèse est la publication du manuel de danse : reproduction visuelle de l'original, translittération, traduction et commentaire du maître à danser.

Le travail d'organisation de la tournée des « Moines Danseurs du Tibet » en Europe, est représentatif de ce qu'il a paru nécessaire d'introduire en vue d'une

diffusion internationale plus large. L'étude du phénomène a permis de mettre en évidence un processus dynamique d'interaction entre deux communautés rassemblées autour du *'cham*. Pour les « moines dansants », le regard des publics étrangers contribue à l'élaboration d'une identité spécifique et virtuelle. Ce faisant, les moines originaires d'aires culturelles tibétaines diverses tel le Bhoutan, le Ladakh ou le Tibet de l'exil se conçoivent comme corps unitaire : le Tibet. En les regardant, les spectateurs entrent dans un processus d'élaboration cognitive où l'imaginaire se mêle au perceptif et au conceptuel : le Monde de l'Autre.

POLO VALLEJO

Patrimonio musical de los wagogo de Tanzania : contexto y sistemática (Patrimoine musical des Wagogo de Tanzanie : contexte et systématique)

Thèse de doctorat (mention « cum Laude ») de l'Université Complutense de Madrid, Faculté de géographie et d'histoire (Département des Arts III), sous la direction de Victoria Eli Rodríguez (suivi de terrain : Simha Arom), soutenue le 13 juin 2005. 422 pages, 1 CD, photographies, transcriptions[1].

Cette thèse est centrée, d'une part sur la place occupée par la musique dans la vie – la musique dans son contexte socio-culturel –, et d'autre part sur l'analyse détaillée de sa systématique musicale, de la manière dont elle est construite, avec une attention particulière portée sur les répertoires faisant usage de techniques d'élaboration polyphonique semblables au *hoquetus* de la tradition occidentale, combinées à d'autres techniques plurivocales.

L'« Introduction générale » présente le matériel ayant fait l'objet de l'étude : les supports manuscrits, audio, vidéo et audiovisuels ayant servi de sources documentaires à la thèse. Elle expose en outre la ligne méthodologique suivie sur le terrain, les arguments théoriques de départ et les outils pratiques ayant facilité l'étude de la systématique musicale gogo. Dans la première partie, « Les Wagogo : identification », est ensuite proposée une description du peuple gogo : son identité géographique, historique, ethnique, linguistique et culturel.

La deuxième partie, « Contexte », présente le rôle de la musique dans la société, en spécifiant ses fonctions et ses circonstances d'exécution. Après avoir défini le processus cognitif et les mécanismes à partir desquels le musicien gogo conçoit et organise son univers musical, l'auteur décrit cet univers et répartit son corpus musical en catégories et en répertoires selon la fonction sociale et les

1 Traduit de l'espagnol par Laurent Aubert.

diffusion internationale plus large. L'étude du phénomène a permis de mettre en évidence un processus dynamique d'interaction entre deux communautés rassemblées autour du *'cham*. Pour les « moines dansants », le regard des publics étrangers contribue à l'élaboration d'une identité spécifique et virtuelle. Ce faisant, les moines originaires d'aires culturelles tibétaines diverses tel le Bhoutan, le Ladakh ou le Tibet de l'exil se conçoivent comme corps unitaire : le Tibet. En les regardant, les spectateurs entrent dans un processus d'élaboration cognitive où l'imaginaire se mêle au perceptif et au conceptuel : le Monde de l'Autre.

POLO VALLEJO

Patrimonio musical de los wagogo de Tanzania : contexto y sistemática (Patrimoine musical des Wagogo de Tanzanie : contexte et systématique)

Thèse de doctorat (mention « cum Laude ») de l'Université Complutense de Madrid, Faculté de géographie et d'histoire (Département des Arts III), sous la direction de Victoria Eli Rodríguez (suivi de terrain : Simha Arom), soutenue le 13 juin 2005. 422 pages, 1 CD, photographies, transcriptions[1].

Cette thèse est centrée, d'une part sur la place occupée par la musique dans la vie – la musique dans son contexte socio-culturel –, et d'autre part sur l'analyse détaillée de sa systématique musicale, de la manière dont elle est construite, avec une attention particulière portée sur les répertoires faisant usage de techniques d'élaboration polyphonique semblables au *hoquetus* de la tradition occidentale, combinées à d'autres techniques plurivocales.

L'« Introduction générale » présente le matériel ayant fait l'objet de l'étude : les supports manuscrits, audio, vidéo et audiovisuels ayant servi de sources documentaires à la thèse. Elle expose en outre la ligne méthodologique suivie sur le terrain, les arguments théoriques de départ et les outils pratiques ayant facilité l'étude de la systématique musicale gogo. Dans la première partie, « Les Wagogo : identification », est ensuite proposée une description du peuple gogo : son identité géographique, historique, ethnique, linguistique et culturel.

La deuxième partie, « Contexte », présente le rôle de la musique dans la société, en spécifiant ses fonctions et ses circonstances d'exécution. Après avoir défini le processus cognitif et les mécanismes à partir desquels le musicien gogo conçoit et organise son univers musical, l'auteur décrit cet univers et répartit son corpus musical en catégories et en répertoires selon la fonction sociale et les

1 Traduit de l'espagnol par Laurent Aubert.

interprètes, ainsi que les paramètres constitutifs du langage musical et les procédés plurivocaux. La fin du chapitre aborde les outils sonores – la voix et les instruments – et décrit les différentes familles organologiques.

La troisième partie, «Systématique musicale», démontre les principes structuraux sur lesquels se fonde le patrimoine musical gogo en tant que système sémiologique. L'auteur s'attache à l'identification et à la description des paramètres musicaux relatifs à la hauteur (intervalles mélodiques et harmoniques, typologie des échelles, critères d'accordage), au temps (la pulsation et ses subdivisions, la périodicité, les modèles rythmiques), aux processus de variation et aux techniques d'élaboration plurivocale.

A ce sujet, une dichotomie est établie entre ce qui doit être considéré comme polyphonique et ce qui n'en relève pas; l'ensemble des procédés plurivocaux pratiqués par les Wagogo est détaillé, avec un accent spécial mis sur le *hoquetus* (*cilumi*) et ses particularités en tant que structure ouverte, susceptible de se combiner avec des procédés comme le parallélisme, l'imitation, l'*ostinato* ou le bourdon. Cette analyse permet d'affirmer qu'il s'agit d'un type de polyphonie mixte. La transcription des musiques et la construction de modèles paradigmatiques permet de révéler le code selon lequel les Gogo établissent les mécanismes d'élaboration et de combinaison du matériel mélodico-rythmique. L'analyse débouche sur l'existence d'un ensemble de règles implicites régissant le système musical.

La section sur les «Modèles polyphoniques» présente une série de transcriptions de chacun des répertoires polyphoniques dans des versions épurées et équivalentes. L'«Annexe I» présente la transcription de certaines pièces appartenant à d'autres répertoires, tandis que l'«Annexe II» propose un guide d'audition avec des exemples musicaux illustrant l'ensemble du patrimoine musical gogo.

PUBLICATIONS REÇUES

Les publications figurant ici ont été reçues par la Rédaction et n'ont pour l'instant pas pu faire l'objet de comptes rendus.

Les auteurs, éditeurs ou diffuseurs désirant voir leurs publications mentionnées dans cette rubrique sont priés de les adresser en deux exemplaires à:

Ateliers d'ethnomusicologie. 10, rue de Montbrillant, CH-1201 Genève.

LIVRES

Anne-Marie AUTISSIER: *L'Europe de la culture. Histoire(s) et enjeux.* Internationale de l'Imaginaire 19. Arles: Babel / Paris: Maison des Cultures du Monde, 2005. 448 p.

Pierre BEC: *Les instruments de musique d'origine arabe. Sens et histoire de leurs désignations.* Illustrations réunies et commentées par Christian Rault. Cahiers d'ethnomusicologie régionale. Toulouse/Montpellier: ISATIS, 2004. 86 p., ill. n.b. et coul.

Enrique CÁMARA DE LANDA: *Etnomusicología.* Colección Música Hispana, Textos. Manuales. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2004. 572 p., accompagné d'un CD.

Guillermo CARBÓ RONDEROS: *Musique et danse traditionnelles en Colombie: la Tambora.* Paris: L'Harmattan, 2004. 365 p., ill. n.b.

Pablo CETTA, dir.: *Altura – Timbre – Espacio.* Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales – Instituto de Investigasción Musicológica « Carlos Vega ». Ciadernos de Estudio No 5, 2004. 292 p. graphiques, transcriptions.

Leonardo D'AMICO et Andrew L. KAYE: *Musica dell'Africa Nera.Civiltà musicali suhsahariane fra tradizione e modernità.* I Suoni del Mondo 6, collana diretta da Luca Cerchiari. Palermo: L'Epos, 2004. 502 p., ill. n.b.

Erwan DIANTEILL: *Des dieux et des signes. Initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines.* Paris: Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2000. 382 p.

Angélique FULIN et Tehenta: *Matalaz. Le chant basque hier et aujourd'hui / Euskal kantua atzo eta egun.* Texte bilingue français/basque. Gotein Libarrenx: Abotia. 220 p., 8 planches coul., accompagné d'un CD.

Ariella de GENNARO : *Tempo umanizzato. La musica nell'incontro tra le culture.* Publication hors commerce, à compte d'auteur, <ariellad g@hotmail.com>, 2004. 214 p.

Mireille HELFFER : *Musiques du Toit du Monde. L'univers sonore des populations de culture tibétaine.* Paris : L'Harmattan, 2004. 172 p., ill. n.b.

Eckhard JOHN & Heidy ZIMMERMANN (Hrsg.) : *Jüdische Musik ? Fremdbilder – Eignebilder.* Köln : Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2004. 416 p.

« Musique et anthropologie ». *L'Homme, revue française d'anthropologie* 171-172, juillet/décembre 2004. Paris : Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 2004. 565 + XVII p., graphiques, ill. n.b. et coul., accompagné d'un CD.

Xavier VATIN : *Rites et musiques de possession à Bahia.* Collection Recherches, Amériques latines. Paris : L'Harmattan, 2005. 240 p., ill. n.b.

CD

Afrique

AFRAH. Outat El Haj (Maroc Oriental). Enregistrements : Patrick Guillou ; texte : Ahmed Aydoun. 1 CD Cultures Solidaires Dyade 003/1, 2005.

OMAR BENAMARA. Nouba Ghrib, andalou algérois, Algérie. Enregistrements : Rainer Engel ; texte : Omar Benamara. 1 CD Institut du Monde Arabe 321.069, 2005.

ÉTHIOPIE MÉRIDIONALE. Musique des Maale. Éloges et bénédictions. Enregistrements et texte : Hugo Ferran. Collection Terrains. 1 CD Inédit W 260120, 2005.

GOLDEN AFRIQUE, Vol. 1. Highlights and Rarities from the Golden Era of African Pop Music (1971-1983) : Mali, Senegal, The Gambia, Ivory Coast, Guinea, Guinea-Bissau, Tschad, Togo. Sélection musicale et textes : Günter Gretz, Christian Scholze et Jean Trouillet. 2 CD Network 27.677, 2005.

ILE RODRIGUES. Volume 1 : Voix et tambours. Enregistrements et texte : Brigitte Des Rosiers. 1 CD Takamba TAKA 0003, s.d.

ILE RODRIGUES. Volume 2 : Accordéon. Enregistrements et texte : Brigitte Des Rosiers. 1 CD Takamba TAKA 0004, s.d.

MAROC. Al-Samâa : audition spirituelle extatique. Ihsan Rmiki. Enregistrements : Studio Adyel/Maroc ; textes : Saïd Elmaghribi, Karima Jaadane, Jaafar Khansoussi, Mohamed Metalsi. 1 CD Institut du Monde Arabe 321.075, 2004.

NAWAH. Françoise Atlan - Moneim Oudwan. Enregistrements : Olivier Milchberg ; texte : Sami Sadak. 1 CD Buda Musique 822802, 2004.

SENEGAL. Nalanke Pular. Birame N'diaye, le griot peul. Enregistrements : Omar Mada ; texte : Ibrahima Gaye Ka, Valérie Frossard. 1 CD AIMP LXXV, VDE 1152, 2005.

Amériques

CUBA. Repentistas. Gardiens de verbes et de vaches. Enregistrements : Cyrius Martinez et Emmanuelle Honorin ; texte : Emmanuelle Honorin. 1 CD Accords Croisés AC 110, 2005.

TAMBORA. Baile cantado en Colombia. Enregistrements et texte : Guillermo Carbó Ronderos. 1 CD YAI Records 909603-1011, 2003.

Asie

AFGHANISTAN. Sâzenda. Khaled Arman, Siar Hashimi. Enregistrements : Renaud Millet-Lacombe ; texte : Khaled Arman. 1 CD Arion ARN 64681, 2005.

AZERBAIDJAN. Les Orients du Caucase. Yanar Dar & Marc Loopuyt. Enregistrements : Thomas Loopuyt ; texte : Marc Loopuyt.l CD Buda Records 3017177, 2005.

MUNIR BASHIR. Musicien de la sagesse – Mesopotomia. Enregistrements : s.n., Bagdad, 1987 ; textes : Laurent Aubert et Simon Jargy. 2 CDs Maqam Music / Le Chant du Monde 574 1255.56, 2003.

BIRDS. Persian Music : Hossein Alizadeh, Homa Niknam, Madjid Khaladj. Enregistrements : Wolfgang Obrecht ; texte : s.n. 1 CD bâ music BACD 1, 2002.

BURYAT. Rites, fêtes et danses autour du lac Baïkal (Sibérie 9). Enregistrements et texte : Henri Lecomte. 1 CD Buda Records 3017169, 2005.

MUSIQUES DU LAOS. Traditions des Khmou', Oï, Brao, Lao, Phou-noï, Kui, Akha, Hmong et Lantene. Enregistrements et texte : Véronique de Lavenère. 1 CD Inédit W 260118, 2004.

ABIDA PARVEEN. Ishq. L'Amour absolu. Enregistrements : Silvio Soave ; texte : Martina A. Catella. 1 CD Accords Croisés AC 109, 2005.

SUDHA RAGUNATHAN. Shakti. Chants sacrés de l'Inde du Sud. Concept et réalisation : Martina A. Catella ; texte : Caroline Bourgine. 1 CD Accords Croisés AC 108, 2004.

SARMAST. Trance of Devotion. Persian Music. Hossein Omoumi, Madjid Khaladj. Enregistrements : Vincent Joinville ; texte : Madjid Khaladj. 1 CD bâ music BACD 4, 2004.

SIDI SUFIS. African Indian Mystics of Gujarat. Enregistrements : Nazir Ali Jairazbhoy et Amy Catlin-Jairazbhoy ; texte : Amy Catlin-Jairazbhoy. 1 CD Apsara Media ISBN 1-880519-25-9, 2002.

THE SILK ROAD. A Musical Caravan. Enregistrements et textes : Jean During et Ted Levin. 2 CD Smithsonian Folkways Recordings SFW DC40438, 2002.

Europe

AMÍRA. Rosa (Bosnie). Enregistrements: Sasa Karabatak; texte: Bekim Medunjanin. 1 CD Connecting Cultures CC 50020, 2004.

AMSTERDAM KLEZMER BAND. Son. Enregistrements: Paul Pouwer; texte: Des Esseintes. 1 CD Connecting Cultures CC 50022, 2005.

BRAVE OLD WORLD. Songs of the Lodz Ghetto (Dus Gezang fin Geto Lodzh). Enregistrements: Adrian von Ripka; texte: s.n. 1 CD Winter & Winter 910 104-2, 2005.

BULGARIAN WEDDING. Music from the Last Century. Trifon Trifonov & Stanimaka. Enregistrements: Adrian von Ripka; texte: s.n. 1 CD Winter & Winter 910 100-2, 2005.

ENTRE MER ET MONTAGNE. Musiques traditionnelles vivantes en Provence-Alpes-Côte d'Azur. Enregistrements: divers; Texte: Eric Montbel. 2 CD Arcade arcade04/01, 2004.

LUCILLA GALEAZZI. Stagioni. Enregistrements et texte: s.n. 1 CD Buda Musique 860114, 2005.

GLORIAQ TÂRZIE A LAUTARILOR DIN NAIPU / THE LATE GLOR OF THE MUSICIANS FROM NAIPU. Enregistrements et texte: Speranţa Rădulescu. 1 CD Ethnophonie CD 010, 2004.

RÉGIS HUIBAN. Sans-sommeil. Enregistrements: Julien Le Vu; texte: texte: Régis Huiban. 1 CD Coop Breizh CD 959, 2005.

MARTIN LUBENOV ORKESTAR. Dui Droma (Two Roads). Roma Gypsy. Enregistrements: Kreasimir Todorov; textes: Martin Lubenov. 1 CD Connecting Cultures CC 50018, 2004.

MUSIQUES SUISSES. Sons de la montagne. Enregistrements: Walter Hausegger; texte: Thomas Gartmann. 1 CD Musiques suisses MGB CD 6217, 2004.

MUZICA VECHE DIN MOLDOVA DE SUS / OLD MUSIC FROM NORTH MOLDAVIA. Enregistrements et texte: Speranţa Rădulescu. 1 CD Ethnophonie CD 009, 2004.

VERETSKI PASS. Traditional Eastern Europe Jewish Music. Enregistrements: Bob Shumaker; textes: Cookie Segelstein, Joshua Horowitz, Stuart Brotman. 1 CD Golden Home Records GHP 020-2, 2004.

RUTH YAAKOV ENSEMBLE. Ziara. Sephardic Women's Songs of the Balkans. Enregistrements: Dima Graziani; texte: Ruth Yaakov. 1 CD Oriente Musik RIEN CD 52, 2004.

AUDIOVISUEL

LE CHANT DIPHONIQUE. Conception : Tran Quang Hai ; réalisation : Christian Béguinet. 1 DVD vidéo Scérén, Université de la Réunion, réf. 974V0080, 2004, 26'.

LES SONS DES ACHOLI / SOUNDS OF THE ACHOLI. Vidéo : Petna Ndaliko Katondolo, Pierre Bussière ; texte, photos, dessins : John Okot ; conception : Dominik Littfass. 1 CR-Rom Alliance Française, Kampala (Ouganda), afkla@bushnet.net, 2004.

LE TOMBAK. Méthode d'initiation à la percussion persane, avec Madjid Khaladj. Une méthode pédagogique / Un concert solo / Un film documentaire / Un livret (78 p.). Conception et réalisation : Madjid Khaladj et Philippe Nasse. 2 DVD Improductions/Ecole de tombak, collection Le Salon de Musique DVD 01/02, 2004.

AUTEURS

Estelle Amy de la BRETÈQUE est doctorante en ethnomusicologie à Paris X. Elle a commencé très jeune l'apprentissage de répertoires de traditions orales à la Galerie sonore d'Angers, notamment les musiques du Proche et Moyen Orient et le gamelan javanais, qu'elle enseigne aujourd'hui à la Cité de la Musique (Paris). Ses domaines de recherche sont: les répertoires féminins, les musiques du Caucase, les musiques kurdes et les musiques de Java.

Marie BUSCATTO, maître de conférences en sociologie à l'Université de Paris I Panthéon Sorbonne, a mené diverses recherches dans de grandes organisations modernes. Depuis 1998, elle a profité de sa position de chanteuse amatrice pour réaliser une enquête ethnographique dans le monde du jazz français. Ces multiples observations sont complétées par des entretiens avec des musiciens et musiciennes de jazz et par la lecture systématique de la presse spécialisée.

Francesca CASSIO est chanteuse et ethnomusicologue, spécialisée dans la musique vocale hindoustanie. Docteur de l'Université de Rome, en association avec l'Université hindoue de Bénarès, elle fait des recherches de terrain en Inde depuis 1995. Elle enseigne l'ethnomusicologie indienne et le chant *dhrupad* au Conservatoire de Vicenza. Depuis 1995, elle étudie le *dhrupad* sous la direction de Ustad Rahim Fahimuddin Dagar; plus récemment elle a entrepris de se perfectionner dans le style vocal *ṭhumrī* auprès de Girija Devi et Saira Begum. Interprète reconnue, Cassio a à son actif de nombreux enregistrements pour le théâtre, la radio, la télévision et le cinéma.

Alessandra CIUCCI est doctorante au Département de musique du CUNY Graduate Center de New York. Elle a obtenu son BA à Columbia University et son MA à Cuny

Graduate Center. Elle a mené des recherches sur le terrain au Maroc de 2000 à 2004 et rédige actuellement sa thèse de doctorat sur les *shikhāt* marocaines et la *'aiṭa*.

Susanne FÜRNISS est ethnomusicologue au CNRS. Elle travaille sur des musiques pygmées (aka et baka) et s'intéresse particulièrement à l'articulation entre système musical et système socioreligieux. Co-éditrice de l'*Encyclopédie des Pygmées Aka*, elle travaille régulièrement en étroite collaboration avec des chercheurs de disciplines différentes (ethnologie, ethnolinguistique, médecine et ethnosciences).

Takako INOUE est professeure associée à la faculté des Relations internationales de l'Université Daito Bunka. Elle a étudié la musique classique de l'Inde du Sud à l'Université de Delhi pendant quatre ans et donné des concerts en Inde et au Japon.

Yiannis KANAKIS est doctorant en histoire à Paris IV. Travaillant notamment sur la problématique « musique et géopolitique », il a centré ses recherches sur le rôle de la musique dans la création d'une identité nationale kurde en Turquie. Il a obtenu deux masters, un en ethnomusicologie (Paris VIII, 2003) et un en géopolitique (Marne-la-Vallée, 2002). Après avoir suivi des études musicales en classique et en jazz, il s'est tourné vers l'étude d'instruments et de théories musicales de la Méditerranée orientale. Il est également journaliste, membre du Comité de rédaction d'*Outre Terre, revue française de géopolitique*, responsable de rubriques ethnomusicologiques et ethnologiques dans des revues culturelles grecques, et correspondant pour la presse politique grecque.

Marie-Barbara LE GONIDEC est docteur en ethnologie de l'Université de Paris X Nanterre. Organologue de formation, elle a longtemps travaillé sur les collections instrumentales du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme à Paris. Elle est actuellement chargée du Département de la musique et de la parole du Musée National des Arts et Traditions Populaires. Elle travaille essentiellement sur le domaine européen, en tant que spécialiste des instruments de tradition pastorale.

Tanya MERCHANT poursuit actuellement des études doctorales à l'Université de Californie à Los Angeles. Elle s'intéresse aux musiques d'Asie centrale, au genre et au rapport entre musique et politique. A présent, elle se trouve en Ouzbékistan pour une année de recherches sur le terrain, financée par un subside de recherche doctorale Fulbright-Hays. Tanya Merchant est titulaire d'une maîtrise du Goldsmiths College, Université de Londres, et d'un bachelors du Peabody Conservatory.

Fatemeh MIRTAHERI, originaire de Téhéran, a étudié la pratique du *santour* (cithare à cordes frappées), ppoiur laquelle elle a obtenmu un diplôme de l'Université de Téhéran en 1996. Elle a ensuite enseigné la musique dans une maison de la culture, avant de se render au Royaume-Uni en 1999 pour poursuivre ses etudes. Elle prepare actuellement une these de doctorat à l'Université de Sheffield.

Yoshiko OKAZAKI est titulaire d'un doctorat en ethnomusicologie obtenu à l'Université de Californie, Los Angeles. Elle enseigne les cultures d'Asie et les musiques du monde à l'Université Sacred Heart, Tokyo, en tant que professeur au Département d'histoire et de sociologie, ainsi que l'ethnomusicologie à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique, également à Tokyo.

Il-woo PARK est chercheure indépendante. Elle a effectué des recherches sur le terrain dans les comtés de Galway et Clare en Irlande, en 1993-1994, et elle a étudié le rapport entre corps et espace dans la perspective de Merleau-Ponty.

Luciana PENNA-DIAW est doctorante en ethnomusicologie à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS, Paris), sous la direction de Simha Arom. Elle travaille à la Cité de la musique en tant que coordinatrice pédagogique, chargée des musiques de tradition orale. Africaniste, sa recherche porte sur les répertoires vocaux des Wolof du Sénégal, mais aussi sur l'organologie et la relation entre la musique et la danse. Elle a participé à de colloques internationaux (Europe, Afrique et USA). Plusieurs articles et un CD dans la collection Inédit sont actuellement en cours de publication.

Razia SULTANOVA, née à Andijan (Ouzbékistan), est diplômée du Conservatoire d'État ouzbek, puis du Conservatoire d'État de Moscou, où elle a soutenu sa thèse de doctorat. Elle vit actuellement au Royaume-Uni et enseigne à la School of Oriental and African Studies (SOAS) de l'Université de Londres. Son domaine de recherche inclut des thèmes tels que musique et société, musique et religion, et musique et genre en Asie centrale, au Caucase et, de manière générale, en ex-URSS.

ETHNOMUSICOLOGIE

Publications des Ateliers d'ethnomusicologie
et du Musée d'ethnographie de Genève

Catalogue 2005

www.adem.ch

DISQUES – CD

AFRIQUE		
Tunisie	La mémoire des Juifs de Djerba. Yaacov Bchiri	1 CD AIMP LXIV/VDE 1057
Maroc	L'art du samâ' à Fès. Orchestre Ahl-Fâs	1 CD AIMP LXVII/VDE 1104
Sénégal	Le Saoruba de Casamance	1 CD AIMP LI/VDE 926
	Birame N'Diaye, maître du chant peul	1 CD AIMP LXXV/VDE 1152
Mali	Musique bambara du Baninko	1 CD AIMP LVIII/VDE 980
	Soungalo Coulibaly : Dengo	1 CD Ethnomad ARN 64544
Guinée	Maciré Sylla : Sarefi	1 CD Ethnomad ARN 64649
Niger	Musique des Touaregs Vol. 1 : Azawagh Vol. 2 : In Gall	 1 CD AIMP LXVIII/VDE 1105 1 CD AIMP LXIX/VDE 1106
Bénin	Rythmes et chants pour les vodun	1 CD AIMP XVIII/VDE 612
Ghana	Cape Coast. Traditions en mutation	1 CD AIMP LXX/VDE 1135
Centrafrique	Musiques pour sanza en pays Gbaya	1 CD AIMP XXVII/VDE 755
Zaïre	La musique des Nande	1 CD AIMP XXIII/VDE 652
Ouganda	Ensembles villageois du Busoga	1 CD AIMP L/VDE 925
Tanzanie	Musiques rituelles gogo	1 CD AIMP LXVI/VDE 1067
Afrique du Sud	Le chant des femmes Xhosa	1 CD AIMP XLIV/VDE 879
Madagascar	Musique Antanosy	1 CD AIMP IL/VDE 924
	Accordéons et esprits ancestraux	1 CD AIMP LXV/VDE 1065
	Vinelo, maître du maro tady	1 CD AIMP LXXII/VDE 1140

ASIE		
Turquie	L'art du tanbur ottoman	1 CD AIMP XVI/VDE 586
	Cérémonie des derviches Kadiri	1 CD AIMP XVII/VDE 587
	Musiques villageoises d'Anatolie	1 CD AIMP XXXV/VDE 797
Anthologie musicale de la péninsule arabique		4 CD AIMP/VDE 780-783
	Vol. 1 : Poésie chantée des Bédouins	1 CD AIMP XXX/VDE 780
	Vol. 2 : Musique des pêcheurs de perles	1 CD AIMP XXXI/VDE 781
	Vol. 3 : Le sowt, musique des villes	1 CD AIMP XXXII/VDE 782
	Vol. 4 : Le chant des femmes	1 CD AIMP XXXIII/VDE 783
Azerbaïdjan	Musique et chants des âshiq	1 CD AIMP XIX/VDE 613
Iran	Le dotâr du Khorassan. Hamid Khezri	1 CD AIMP LXXVI/VDE 1170
Tchétchénie	Ensemble Aznach : Zoura	1 CD Ethnomad ARN 64557
Kazakhstan	Musique d'Almatï	1 CD AIMP XLVI/VDE 910
Turkménistan	La musique des bakhshy	1 CD AIMP XXII/VDE 651
Ouzbékistan	Musique classique instrumentale	1 CD AIMP LVI/VDE 973
Tadjikistan	Chants des bardes	1 CD AIMP LVII/VDE 974
Asie Centrale	Les maître du dotâr	1 CD AIMP XXVI/VDE 735
Afghanistan	Ensemble Kaboul. Nastaran	1 CD Ethnomad ARN 64543
	Le rubâb de Hérat, Mohammad Rahim Khushnawaz	1 CD AIMP XXV/VDE 699
Népal	Musique de fête chez les Newar	1 CD AIMP XIII/VDE 553
Inde	Prem Kishor Mishra: Varanasi Ras	1 CD Ethnomad ARN 64644
	Dhrupad de Darbhanga. La famille Mallik	1 CD AIMP LXIII/VDE 1006
	Tabla Solo – Hommage à Latif Ahmed Khan	1 CD AIMP XLV/VDE 909
	Percussions rituelles du Kerala Vol. 1 : Kshetra Vadyam Vol. 2 : Tayambaka	2 CD AIMP LIV-LV/VDE 971-972 1 CD AIMP LIV/VDE 971 1 CD AIMP LV/VDE 972
	Mârgam. L'intégrale du Bharatanâtyam	2 CD AIMP LXI-LXII/VDE 1004-1005
	Traditions musicales des Gond	1 CD AIMP XX/VDE 618
	Kerala. Le chant des Pulluvan	1 CD AIMP LXIII/VDE 1147
	Bengale. Radha Bhava. Parvathy Baul	1 CD Ethnomad ARN 64624
Cambodge	Musiques de l'exil	1 CD AIMP XXIV/VDE 698
Chine	Traditions populaires instrumentales	2 CD AIMP XXXVI-XXXVII/VDE 822-823
	Musique des marionnettes de Quanzhou	1 CD AIMP VLXII/VDE 911
Corée	Chants rituels de l'île de Chindo	1 CD AIMP XXVIII/VDE 756
Japon	L'épopée des Heike. Junko Ueda, satsuma biwa	1 CD AIMP XXI/VDE 650
	Junko Ueda: satsuma biwa	1 CD Ethnomad ARN 64577
Tambours de la Terre	Inde, Népal, Iran, Irak	1 CD SAGA/Ethnic B 6773

EUROPE		
Andalousie	Guitarra flamenca. Parrilla de Jerez: Nostalgia	1 CD AIMP LIX/VDE 985
	Sueño Gitano. José de la Negreta	1 CD Ethnomad ARN 64600
Sardaigne	Raighinas. Marina Pittau	1 CD Ethnomad ARN 64636
Italie	Mesoraca. Vie musicale d'un village en Calabre	1 CD AIMP XLII/VDE 872
Suisse	Musique populaire suisse, coll. Constantin Brailoiu	2 LP AIMP VII-VIII/VDE 477-478
Serbie	Anthologie de la musique populaire serbe	1 CD AIMP LX/VDE 993
	Mémoire tsigane	1 CD AIMP LXXVII/VDE 1184
Bosnie	Nesidu-l-Huda. Chants soufis de Sarajervo	1 CD AIMPLII/VDE 927
Albanie-Kosovo	Xhemali Berisha et l'ensemble Skaros	1 CD Ethnomad ARN 64568
Grèce	Chansons et danses populaires, coll. Samuel Baud-Bovy	1 CD AIMP XII/VDE 552
Roumanie	Musique de villages, coll. Constantin Brailoiu	3 CD AIMP IX-XI/VDE 487-489
	Vol. 1: Olténie: Runc et les villages du Gorj	1 CD AIMP IX/VDE487
	Vol. 2: Moldavie: Fundu Moldovei et la Bucovine	1 CD AIMP X/VDE 488
	Vol. 3: Transylvanie: Dragus et le Pays de l'Olt	1 CD AIMP XI/VDE 489
Bulgarie	Traditions musicales pastorales	1 CD AIMP LXXIV/VDE 1148
Pologne	Chansons et danses populaires	1 CD AIMP XXIX/VDE 757
Russie	Pesen Zemli, Chants polyphoniques de mariage	1 CD AIMP XXXVIII/VDE 837

AMÉRIQUES		
Méxique	Sones huastecos. Les Caimanes de Tampico	1 CD AIMP LXXI/VDE 1139
Bolivie	Charangos et guitarrillas du Norte Potosí	1 CD AIMP XLI/VDE 871
Pérou	Lucy Acevedo: Negra	1 CD Ethnomad ARN 64567
Colombie	Romances y canciones. Jorge López Palacio	1 CD SAGA/Ethnic B 6810
Venezuéla	Nelson Rojas: Bulenga	1 CD Ethnomad ARN 64594
Brésil	Chants et danses des Indiens Kaiapó	2 CD AIMP XIV-XV/VDE 554-555
	Enauené-Naué et Nhambiquara du Mato Grosso	1 CD AIMP XLIII/VDE 875
Caraïbes	A collection of Caribbean Music	1 CD Soundways 38508
Cuba	Afroamérica. Cantes y toques afrocubanos	1 CD AIMP LIII/VDE 959
Amérique du Sud	Musiques hispaniques	1 CD SAGA/Ethnic B 6782
	Musiques indiennes	1 CD SAGA/Ethnic B 6783

OCÉANIE		
Vanuatu	Nouvelles Hébrides. Singsing-Danis Kastom	1 CD AIMP XXXIV/VDE 796
Nouvelle-Calédonie	Danse et musique Kanak	1 CD AIMP XLVIII/VDE 923

ANTHOLOGIES		
Musique à la croisée des cultures		2 CD AIMP XXXIX-XL/VDE 828-829
Collection universelle de musique populaire		6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430
	Vol. 1 : Afrique	1 LP AIMP I/VDE 425 épuisé
	Vol. 2 : Asie	1 LP AIMP II/VDE 426 épuisé
	Vol. 3 : Europe 1	1 LP AIMP III/VDE 427
	Vol. 4 : Europe 2	1 LP AIMP IV/VDE 428
	Vol. 5 : Europe 3	1 LP AIMP V/VDE 429
	Vol. 6 : Europe 4	1 LP AIMP VI/VDE 430

LIVRES

Laurent Aubert	**LES FEUX DE LA DÉESSE.** **Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)** Coll. Anthropologie – Terrains. Lausanne : Payot, 2004. 496 p., 32 pl. couleurs.
	LA MUSIQUE DE L'AUTRE. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie Genève : Georg Editeur, 2001. 160 p.
	PLANÈTE MUSICALE. Instruments de musique des cinq continents Ivrea ; Priuli & Verlucca / Genève : Musée d'ethnographie, 1999 (rééd. de 1991). 116 p., 72 pl. couleurs.
	MUSIQUES TRADITIONNELLES. Guide du disque Genève : Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie, 1991. 260 p.
Laurent Aubert, Jérôme Ducor et Johnathan Watts	**THÉÂTRES D'ORIENT** Ivrea : Priuli & Verlucca / Genève : Musée d'ethnographie, 1997. 120 p., 72 pl. couleurs
Laurent Aubert, dir.	**LE MONDE ET SON DOUBLE. Ethnographie : trésors d'un musée rêvé.** Paris : Adam Biro / Genève : Musée d'ethnographie, 2000. 240 p., 80 pl. couleurs, 60 pl. n.b.
	MONDES EN MUSIQUE Genève : Musée d'ethnographie, 1991. 120 p.

CAHIERS DE MUSIQUES TRADITIONNELLES (Genève : Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie)	
N° 1/1988	De bouche à oreille (240 p.)
N° 2/1989	Instrumental (320 p.)
N° 3/1990	Musique et pouvoirs (284 p.)
N° 4/1991	Voix (320 p.) Épuisé
N° 5/1992	Musiques rituelles (346 p.)
N° 6/1993	Polyphonies (308 p.)
N° 7/1994	Esthétiques (320 p.)
N° 8/1995	Terrains (296 p.)
N° 9/1996	Nouveaux enjeux (390 p.)
N° 10/1997	Rythmes (386 p.)
N° 1-10	Index 1988-1997 (100 p.)
N° 11/1998	Paroles de musiciens (304 p.)
N° 12/1999	Noter la musique (266 p.)
N° 13/2000	Métissages (296 p.)
N° 14/2001	Le geste musical (374 p.)
N° 15/2002	Histoires de vies (276 p.)
N° 16/2003	Musiques a voir (304 p.)
N° 17/2004	Formes musicales (414 p.)

TARIFS

Ces publications peuvent être commandées aux tarifs suivants (port en sus)

Disques

CD simple	FS 30.–/€ 20.–
CD double	FS 40.–/€ 26.70
LP simple	FS 24.–/€ 16.–
LP double	FS 40.–/€ 26.70

Livres

Les Feux de la Déesse	FS 39.–/€ 26.–
La musique de l'autre	FS 33.–/€ 22.–
Planète musicale	FS 50.–/€ 33.70
Musiques traditionnelles	FS 34.–/€ 22.70
Théâtres d'Orient	FS 50.–/€ 33.70
Le monde et son double	FS 68.–/€ 46.70
Mondes en musique	FS 15.–/€ 10.–

Cahiers de musiques traditionnelles

CMT 1	FS 28.–/€ 19.70
CMT 2-3 *(vol. 4 épuisé)*	FS 34.–/€ 22.70
CMT 5-8	FS 42.–/€ 28.–
CMT 9-18	FS 46.–/€ 30.70
Index CMT 1-10	FS 10.–/€ 6.70

Adresse pour commandes

AIMP/Musée d'ethnographie
Case postale 191
CH-1211 Genève 8
Tél. +41 (0)22 418 45 50
Fax +41 (0)22 418 45 51
www.adem.ch
E-mail: musee.ethno@ville-ge.ch

IMPRIMERIE MEDECINE HYGIENE GENEVE SUISSE

décembre-2005

Imprimé en Suisse - Genève

Cahiers de musiques traditionnelles

Vol 1/1988	Dossier : *De bouche à oreille* (240 p.)
Vol 2/1989	Dossier : *Instrumental* (320 p.)
Vol 3/1990	Dossier : *Musique et pouvoirs* (284 p.)
Vol 4/1991	Dossier : *Voix* (320 p.)
Vol 5/1992	Dossier : *Musiques rituelles* (346 p.)
Vol 6/1993	Dossier : *Polyphonies* (300 p.)
Vol 7/1994	Dossier : *Esthétiques* (334 p.)
Vol 8/1995	Dossier : *Terrains* (293 p.)
Vol 9/1996	Dossier : *Nouveaux enjeux* (390 p.)
Vol. 10/1997	Dossier : *Rythmes* (386 p.)
Index 1-10	*Index 1988-1997 (100 p.)*
Vol. 11/1998	Dossier : *Paroles de musiciens* (346 p.)
Vol. 12/1999	Dossier : *Noter la musique* (266 p.)
Vol. 13/2000	Dossier : *Métissages* (296 p.)
Vol. 14/2001	Dossier : *Le geste musical* (374 p.)
Vol. 15/2002	Dossier : *Histoires de vies* (276 p.)
Vol. 16/2003	Dossier : *Musiques à voir* (304 p.)
Vol. 17/2004	Dossier : *Formes musicales* (414 p.)

A PARAÎTRE

Vol. 19/2006	Dossier : *Entrez dans la transe !*
Vol. 20/2007	Dossier : *Identités musicales*
Vol. 21/2008	Dossier : *Performance(s)*
Vol. 22/2009	Dossier : *Mémoire vive*

Auteurs

Les auteurs désirant collaborer à l'un ou l'autre de ces dossiers ou publier un entretien ou compte rendu (livres, disques, films, congrès…) peuvent prendre contact avec la Rédaction ou lui adresser leurs écrits. Celle-ci se réserve cependant le droit de les refuser s'ils ne correspondent pas aux critères et à la perspective de la revue.

Cahiers de musiques traditionnelles, rédaction
Ateliers d'ethnomusicologie · 10, rue de Montbrillant · CH-1201 Genève
E-mail : la.adem@mail-box.ch

Abonnements, commandes

L'abonnement aux *Cahiers de musiques traditionnelles* ou la commande d'anciens nu-méros (sauf le vol. 4 : « Voix », épuisé) peut être obtenu en adressant votre commande à :

Cahiers de musiques traditionnelles · Service des suites · 78, av. de la Roseraie
CH-1211 Genève 4 · Tél. (+41 22) 702 93 11 · Fax (+41 22) 702 93 55
E-mail : jacqueline.monnier@medhyg.ch

Veuillez prendre note

Le rythme de parution est d'un *Cahier* par année ; le nombre de pages et le prix de chaque volume peuvent varier. En vous inscrivant au « service des suites », vous recevrez une facture à chaque nouvelle parution. A la réception du paiement de cette facture, le volume vous sera adressé.

Cahiers de musiques traditionnelles 18

Jusqu'à récemment, les musiques pratiquées par les femmes ont dans leur ensemble été moins étudiées que leur contrepartie masculine, probablement du simple fait que la majorité des chercheurs étaient des hommes. En offrant la parole à des femmes originaires de cultures très diverses, ce dossier contribuera à rétablir l'équilibre. La réunion de regards féminins sur des musiques de femmes permettra aussi de déterminer s'il existe une sensibilité et un point de vue proprement féminins sur la musique.

Ce volume s'inscrit ainsi dans la perspective des *gender studies*, terme adopté dans le monde anglophone dans les années 1970 pour définir les études portant sur les diverses constructions socioculturelles du féminin et du masculin. Ce point de vue offre une dimension critique aux recherches, notamment à travers une analyse basée sur la nature des relations et des distinctions qui s'opèrent au nom de critères sexués.

Fondés à Genève en 1988 dans le cadre des Ateliers d'ethnomusicologie et soutenus par la Société française d'ethnomusicologie, les *Cahiers de musiques traditionnelles* proposent à leurs lecteurs une publication annuelle. Chaque ouvrage est centré sur un dossier thématique, complété par des rubriques d'intérêt général : entretiens, portraits et comptes rendus.

2-8257-0920-4
9 782825 709207

Volumes précédents:

1 De bouche à oreille
1988

2 Instrumental
1989

3 Musique et pouvoirs
1990

4 Voix
1991

5 Musiques rituelles
1992

6 Polyphonies
1993

7 Esthétiques
1994

8 Terrains
1995

9 Nouveaux enjeux
1996

10 Rythmes
1997

11 Paroles de musiciens
1998

12 Noter la musique
1999

13 Métissages
2000

14 Le geste musical
2001

15 Histoires de vies
2002

16 Musiques à voir
2003

17 Formes musicales
2004

Ateliers d'ethnomusicologie
www.adem.ch
adem@worldcom.ch